

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

أبحاث دورة أبي تمام

واحتفالية

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

بيوبيلها الفضي

مراكش 21 - 23 أكتوبر 2014

إعداد

الأمانة العامة للمؤسسة





أبحاث دورة أبي تمام

واحتفالية

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

بيوبيلها الفضي

مراكش 21 - 23 اكتوبر 2014

إعداد: الأمانة العامة

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصـف والتـنـفيـذ

أحمـد متولـي　　أحمـد جاسـم

عـلاء محمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

الإخوة الكرام..

يسعدنا في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» أن نعرض عليكم هذا الكتاب الذي يشتمل في قسمه الأول أبحاث الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة «دورة أبي تمام الطائي» وهي مرتبة فيه وفق البرنامج المعد للدورة وذلك كما يأتي:

الجلسة الأولى:

- **اللغة في شعر أبي تمام** — **د. عبدالله التطاوي**
- **بنية الصورة الفنية في شعر أبي تمام** — **د. عبدالقادر الربّاعي**

الجلسة الثانية:

- **أصول التجديد الفني في شعر أبي تمام** — **د. فوزي عيسى**
- **شعر أبي تمام وأثره الفني** — **د. إبراهيم نادن**

ويشتمل الكتاب في قسمه الثاني على الأبحاث المقدمة بخصوص احتفالية المؤسسة بيوبيلها الفضي وهي ثلاثة أبحاث، رتبت في الكتاب - أيضًا - وفق برنامج الاحتفالية كما يأتي:

- مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: إحياء الحركة الثقافية العربية — د. محمد حسن عبدالله
- جهود مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في إثراء حوار الحضارات — د. عبدالله أحمد المهنا
- مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: تطلعات القادم وآفاق المستقبل — د. عبدالرحمن طنكول

لقد رأت المؤسسة أن تضع هذه الأبحاث والأوراق بين أيديكم قبل انعقاد الدورة بوقت كافٍ وذلك للاطلاع عليها وقراءتها لتمكينكم من وضع الملاحظات وتهيئة المداخلات التي تثري النقاش وتجعله أكثر حيوية وفائدة وموضوعية. و فيما بعد سوف يصدر الكتاب كاملًا متضمنًا وقائع الدورة وهذه الأبحاث إضافة إلى ما سيتم من تعقيبات ومناقشات.

والله ولي التوفيق..

عبدالرحمن خالد البابطين

الأمين العام للمؤسسة

****

القسم الأول

أبحاث دورة أبي تمام

اللغة في شعر أبي تمام

أ.د. عبدالله التطاوي
كلية الآداب جامعة القاهرة

مقدمة:

حين يدور بحث (ما) حول المسألة اللغوية في علاقتها بالظاهرة الإبداعية وحالة نظم القصيدة أو آليات تحليلها نقديًا فإن الأمر يتسع لعدد من المناهج والرؤى والأفكار بما يكشف النقاب عن الطبائع النوعية لجوهر العلاقات اللغوية حين يتبناها الأسلوبيون بالدرس الإحصائي الدقيق بهدف الوصول إلى نتائج يقينية - أو تكاد - من واقع الدرس الأسلوبي، أو حين يتبناها الدارس الناقد - بوجه عام - على المستوى الانتقائي للشواهد والأمثلة الدالة - بطبيعتها - على ظواهر بعينها تظل علامات هادية على استكشاف ما وراء النصوص من دلالات وأبعاد.

وحين يقف بحث (ما) حول مطلب إعادة قراءة شاعر في قامة أبي تمام الطائي من خلال تحليل الظواهر اللغوية في شعره فإن الأمر يبدو أكثر صعوبة وتعقيدًا بحكم طبيعة الشاعر ومستوى فكره ومصادر ثقافاته ودرجة تمكُّنه من معجمه اللغوي والتصويري، إلى جانب تميُّزه وتفرده بين شعراء العربية الكبار في القرن الثالث الهجري مما انتهى به لأن يظل الأستاذ الأكبر في مدرسة البديع العباسية منذ تسلم لواءها من أستاذه النابه مسلم بن الوليد ليسلم قيادها من بعده لعبدالله بن المعتز، ثم لتجد غايتها لدى شاعر العربية النابغ في القرن الرابع الهجري أبي الطيب المتنبي.

وحين يجتمع الأمران: الدرس اللغوي وإبداع أبي تمام في إطار قراءة القصيدة التي صدرت عن شاعر صاحب نظرية ورؤية وموقف بدا من خلالها مثقفًا بشكل يتجاوز به نقاده وجمهوره فإن المسألة تحتاج معالجة منهجية هادئة بقدر الهدوء والتروِّي الذي صدر عنه الشاعر نفسه، وبقدر إصراره على تراكم الثقافات والمعارف التي ازدحم بها شعره حتى حار في أمره القدماء والمحدثون على السواء: وهو الأمر الذي يكتشفه دارسوه أو دارسو الحركة النقدية حول خصوصية إبداعه على مدار حركة التاريخ الأدبي.

ومن هنا تبدو الصعوبات التي تكتنف مغامرة الاقتراب من أبي تمام الذي يتجاوز كثيرًا ما وصف به الدكتور طه حسين شعر ذي الرمة (شاعر الحب والصحراء) حين رآه شبيهًا بصخرة الشعر العربي التي يصعب الاقتراب منها أو تحطيمها إلى أن استطاعت بعض الدراسات النقدية المعاصرة فك شفرة الإبداع المركب لدى الشاعر البدوي من واقع الفهم الواعي لبيئته وكشف فضاءات معجمه في شعره ورجزه على السواء.

ومن ثم تبدو مفاتيح قراءة النص رهنًا بمفاتيح قراءة الشاعر نفسه بدءًا من الولوج إلى عالمه الإبداعي عبر أرصدة تجاربه الذاتية أو المجتمعية أو الإنسانية وصولاً إلى استجلاء صيغ التعبير وفضاءات التصوير وآليات التشكيل الجمالي التي تتحول معها الثقافة والفكر والتجربة معًا إلى ذَوْب فني مركب يصعب استيعابه – أحيانًا – إلا من واقع القراءات التحليلية المتعددة التي تدعو إلى تنوُّع القراءة بين أولى وثانية وثالثة بقدر تعدد ما لدى القراء أنفسهم من مناهج وأدوات.

من هنا تتكشف بعض مشكلات هذا البحث الذي يصعب اختصاره أو اختزاله في صفحات إلا أن يظل مؤشرًا ومدخلاً إلى دراسات أخرى أسلوبية تتولى الإحصاء ورصد النتائج بالصورة المنهجية المبتغاة، وليظل البحث – في أفضل صوره – مجرد

دعوة إلى مزيد من القراءات حول الدرس اللغوي للشعر العربي بعامة، وحول إعادة القراءة المتجددة لشعر أبي تمام بصفة خاصة.

تمهيد:

من البدهي أن تكون اللغة مدخلاً طبيعيًا لدراسة الأدب ومحاولة سبر أغوار الظاهرة الإبداعية على نحو ما أدركه النقاد - بوجه عام - وما سجلته رؤية ت.س. إليوت - بوجه خاص - مع مطالع القرن الماضي حول نظرية (الخلق الفني) من حيث المطالبة بضرورة التركيز على قراءة النص الأدبي من الداخل في مساق مفهوم نظرية الفن للفن، مع إمكانية إعادة النظر في مسألة العلاقات الخارجية الحاكمة للنص عبر انعكاسات ما حوله سواء من منظور المحاكاة القديمة، أو ما تلاها من تجليات التعبيرية في عصر النهضة، أو حتى من منظور الفن للحياة أو المجتمع في الاتجاهات الواقعية فيما بعد على ما فيها من التعدُّدية واتساع الضفاف.. وهو ما بدا قريبًا - في كل الأحوال - من تصور أ.أ. ريتشاردز في (مبادئ النقد الأدبي) حول قضية (التوصيل) ومعيارها - بالطبع - تكشفه طاقات اللغة في رحلة الإبداع الشعري في موازاة دلالات اللون - مثلاً - في فن الرسم، أو طبائع الصوت في فن الموسيقى انطلاقًا من تعددية أدوات الفنون والإبانة عن سبل التشكيل الجمالي لها، وما بينها وبين نظريات التلقي من علاقات ووشائج.

وتأسيسًا على المفاهيم المؤسسة لقراءة النص الشعري، وانطلاقًا من مجملها وتفاصيلها تتجلى أهمية البنية اللغوية للنص الأدبي من خلال ما تنبئ به تشكيلاته الجمالية وفضاءاته التصويرية وموسيقاه الصوتية من دلالات وتداعيات باعتباره عملاً لغويًا، لا على مستوى الجملة فحسب، ولكن على مستوى تعددية الأشكال والبُنى اللغوية، مع تنوع صور الخطاب، سواء في سياق البنية اللغوية الأساسية للخطاب الشعري، أو الأبنية الإضافية للبنية الأساسية المكونة للنص، بما لكل منها من منطلقات

معرفية، أو وجدانية، أو تأثيرات اجتماعية أو إيحاءات نفسية، أو دلالات وأبعاد وأطياف جمالية تظل رهن كل قراءة نقدية واعية على حدة.

ذلك أن معاني الكلمات – في المستوى المبدئي – تتوقف على مواقعها في أنساق الجمل والتراكيب، مما يتجلى مفهومه في المعاجم من خلال ما يرصد فيها من أن لكل كلمة معنى أو معاني جُعلت له – أو لها – وبما لا ينفي – في نفس الوقت – قدرة الكلمات مهما بدت جامدة – ظاهريًا – على خلق معان جديدة تُعد أساس عملية التوليد البلاغي عبر مشروع التلاقي والتفاعل خلال الجسور المتجددة بين المبدع والمتلقي، وفي أطر تمايز النشاط الفردي للمبدع، مع تقدير الخواص الجماعية للغة في أنساقها الفنية، وعبر مساقاتها الاجتماعية دون إغفال المبادرات والقدرات الخاصة للشاعر بين أقرانه تأثرًا بأسلوبه أو امتدادًا لدى لاحقيه.

وقد كثر الحوار وطال الجدل في حقول الدراسات النقدية والبلاغية حول الطابع النوعي لعطاء نصوص شعرنا العربي قديمه وحديثه، ومن ثم دار الجدل حول الطبيعة النوعية (للغة الأدبية) من واقع قسماتها وخصائصها في ظل تطور مفاهيم الخطاب وتقنياته المعاصرة والحوار حول نظريات التلقي وما حولها من إشكاليات وأراء وتوجُّهات، لتظل للغة الشعرية – في كلٍّ – خواصها المميزة لها، وبما يتجاوز – دائمًا – فكرة الاستعمال النمطي لصحيح اللغة، إلى محاولة اكتشاف ما وراءه من خواص تلك (اللغة الأدبية) بوصفها نظامًا مركبًا عبر بوابات الإبداع والاتصال والتفاعل، متجاوزًا بذلك مستويات أداء الجملة والنص معًا، إلى بيان خصائص الطبائع النوعية للأبنية البلاغية، ومساحات الفضاءات الخيالية بما تحكيه من صور التجديد والابتكار، إلى ربط الأبنية النحوية بظواهر التطور اللغوي والمجتمعي، وبما يحتاج في دراسة البنية اللغوية ضرورة الدرس التحليلي من خلال الإبانة عن عدة مستويات تكشف – في تفاصيلها الدقيقة – أهمية تشكيل القصيدة من حيث البناء

صوتيًا وصرفيًا ونحويًا ودلاليًا، وبما يكشف أنماط معارف الشاعر، ودرجة تمكنه من معجمه الإبداعي من جانب، إلى جانب محاولات كشف أسرار اللغة وطاقاتها الكامنة حال تفاعل الشاعر معها، أو من خلالها من جانب آخر[1] وأبرز هذه المستويات:

أولها: الأنماط الصوتية التي ترتهن - عادة - بالإيقاع الشعري من خلال الأوزان والقوافي وجرس الكلمات الناتج عن التكرار، أو توالي أصوات معينة في سياق الجناس أو الوقفات، أو رد الأعجاز على الصدور، أو تقارب الصيغ، أو توازي الجمل، أو الإيحاءات الإيقاعية المصاحبة للتجارب، بما حولها جميعًا من شيوع الأوزان والأبحر الشعرية بمنهجية واضحة على مستوى الموسيقى الخارجية للنص أو الداخلية لحروفه وكلماته وجمله وتراكيبه معًا، أو شيوع النزعة الخطابية في بعض المواقف، أو غير ذلك من صور تعكس تمكن الشاعر من معجمه حين تصبح القوافي طوعًا له، وعندئذٍ يتجنب - تلقائيًا - ما قد يقع فيه صغار الشعراء من عيوب تقنية في السناد - مثلاً - أو الإجازة أو الإكفاء أو الإقواء أو غيرها، وهو ما يتجاوزه الشاعر المتمكن من واقع وعيه بجوهر الطبائع النوعية للقيم الصوتية للقوافي التي تشكل نقاط ارتكاز صوتي في بنية النص الشعري، إلى جانب استيعاب الشاعر للأساليب الشعرية وتعميقها، أو الإيغال فيها، ومع تنويع حركات حروف الروي بين ضم أو فتح أو كسر أو تقييد أو إطلاق، خروجًا بذلك من فوضى الكلمات المنثورة إلى نسقية المعنى الشعري المنظوم في ضوء المبالغة - أحيانًا - في إحكام نسج الأصوات عبر صور التناظر الصوتي أو المعنوي، ومن خلال دلالة التماثل الصوتي أو التصويري، وبناء على ما تنبئ به الأبعاد النفسية والمعرفية للشاعر، مع كشف حقائق رؤاه الجمالية وثراء معجمه اللغوي من عدمه.

---

(١) تراجع في هذا الصدد دراسات كل من: د. لطفي عبدالبديع (التركيب اللغوي للأدب)؛ ا. ا. ريتشاردز في مبادئ النقد الأدبي؛ ت. س إليوت في مدخل إلى النقد الأدبي، إلى جانب دراسات علم النص، ونظرية التلقي والدراسات الأسلوبية حول دواوين الشعر العربي القديم.

ثانيًا: المستوى الصرفي بما حول الكلمة من تغيير في البنية لغرض معنوي أو لفظي، وبما قد يطرأ على أصول الكلمة ذاتها من تحولات بالزيادة أو النقصان أو الإبدال بما يعكس وفرة الكلمات من ناحية، أو يعكس الحرص على إثراء الدلالات بكل ما يحدث في الكلمات من التشقيق أو التوليد على المباني الصرفية من وحدة الجذور واختلاف المعاني من ناحية أخرى، إلى جانب مستويات التماثل الصرفي، أو تكرار الكلمات في البيت الواحد من باب توكيد المعنى، أو تحقيق التوازن الإيقاعي من خلال تعددية الأبنية الصرفية، وبما قد يصيبها من ظواهر ومبادرات فردية مثل إسكان المتحرك، أو قصر الممدود، أو الترخيم بحذف آخر المنادى، أو التخفيف بحذف إحدى التاءين، أو غير ذلك من صور المعالجة التي تعكس معرفة الشاعر بالجذور اللغوية، وتصور قدراته على التصرف فيها، مع حرصه على تطويعها لتجاربه وموضوعات شعره جماليًا ودلاليًا.

ثالثًا: مستويات التركيب النحوي باعتبار النحو أداة يستعين بها الشاعر في تشكيل النص الشعري – على حد تعبير جون كوين – سواء في حالة التزامه بالقواعد النحوية، أو في حالة خروجه عليها وانتهاكها[1]، وهو منطلق جيد لفهم خصوصية لغة (الإبداع الشعري) بما حولها من ضرورات تدعو – في أكثر الأحيان – إلى تأمل اللغة، أو إعادة خلق تراكيبها في ضوء فرص تحطيم الأُطر الثابتة لقواعد النحو، أو قوانين الكتابة النثرية حال الجنوح إلى التصوير إذا ما تجاوزت المباشرة والتقريرية، وهذا هو الأغلب – بالطبع – في حالة الإبداع الشعري.

ونظرًا لخصوصية (الشعر) فقد تتجه العلاقة بين التراكيب لتنحاز إلى حاجة المبدع نفسه إلى الانحراف عن المستوى العادي للغة، بما قد يتطلبه الموقف من توظيف

---

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر، ص٢١٠؛ ومن الممكن هنا مراجعة الدراسات المتعلقة بضرائر الشعر – أو ضروراته – وقراءة ما يباح للشعراء من إمكانية الخروج على مألوف القواعد النحوية طبقًا للقاعدة الخاصة بلغة الشعر لأن تمر بخصوصية الظاهرة الإبداعية في ضوء تجربة المبدع من جانب وطبيعة ثقافته وتمكنه من امتلاك اللغة وتفجير طاقاتها على المستوى الصوتي أو التصويري أو المعنوي من جانب آخر.

للانحرافات داخل الأطر التركيبية المختلفة، وبما يتناسب مع المقتضيات الجمالية للبناء الشعري، وهو ما تنبه له الناقد العربي القديم منذ ما أدركه الفذ عبدالقاهر الجرجاني تحت ما أسماه نظرية النظم أو تآخي معاني النحو، أو ما يعرف في النقد المعاصر بنظرية (السياق) بما حولها من حقوق الشاعر في التقديم والتأخير، أو الحذف والذكر، أو التناظر الهندسي في بناء التراكيب بما تتطلبه من صور التماثل التصويري، أو التوازن الإيقاعي عبر حسن التقسيم أو المزاوجة، أو غيرها من تناظر أفقي بين شطرَيْ البيت، أو توازن رأسي عبر أبيات النص بعامة[1].

رابعًا: المستوى الدلالي عبر فضاءات النص الشعري بما يعكسه من معجمات الشاعر وثقافاته وجداول فكره الديني واللغوي والأدبي والنقدي والفلسفي والعلمي، وبما ينجم عنه من حشد المصطلحات أو القدرة على توظيفها في خدمة النص في ضوء تفاعلها مع تجاربه، على اختلاف – ضروري – بين كثافة كل جدول ثقافي بما يؤدي بمحقق الديوان – مثلاً – إلى الإطالة – أحيانًا – في شرح البيت، وكشف ما حوله من معان أو صور أو دلالات ومواقف أو قصص أو حدث أو مصطلح نحوي أو عروضي، مع الإيجاز المتعمد مع بيت آخر لا يطرح مثل هذا الثراء، ولا يحتاج مثل تلك الإطالة.

وفي سياق المستويات الدلالية تتنوع صور الإفادة من معجم الشاعر على مستوى النقل، أو التضمين، أو الإشارة، أو التناص، إلى جانب درجة كثافة المعجم بما يطرحه من سعة الاطلاع، أو القدرة على التمثُّل من واقع معطياته، ووفرة حصيلته اللغوية، وبما يمكنه من التعبير عن تجاربه في إطار قيود النظم التي لا تعوق التوسع في الحقول الدلالية مع اتساع دوائر المشترك اللفظي، أو كثافة الروابط الدلالية والمنطقية بكل ما حولها من إمكانات تحويل القياسات المنطقية

---

(١) وهنا ترد الاستعانة بما انتهت إليه الدراسات التطبيقية في تحليل الصورة الشعرية وعرض الأساليب الفنية للوقوف على مناهج الشعراء في تطبيق نظرية عبدالقاهر نفسه في كتابَيْه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) مع تطبيقاته الجمالية على شواهده من النسق القرآني المعجز في وقوفه عند بعض الآيات والفصل بين حدود المبنى والمعنى بقياس علماء اللغة والنحو من ناحية وعلماء البلاغة والنقاد والشعراء من ناحية.

– مثلاً – لدى الشاعر العظيم إلى قياسات فنية، أو ما يشبه ذلك من صور الهيمنة الإبداعية على التنظيم الشكلي الصارم للفن الشعري، ومع هندسة الألفاظ بالخروج على المألوف إلى غيره، خاصة مع شاعر مثقف في منزلة أبي تمام بكل ما أدير حوله من جدل أو حوارات في إطار الذود عنه أو الهجوم عليه، ومن خلال درجة الاقتراب منه أو البعد عنه من حيث استيعاب مكونات مذهبه الفني ونظريته في الشعر على مستوى الوعي بالماهية والتشكيل والوظيفة على السواء.

مدخل ضروري:

ولا يكتمل التمهيد – أو يكاد – إلا بالإشارة اللازمة إلى تميُّز أبي تمام في إبداعه وفكره، مع عمق قدراته على الإبداع المتميز الذي تجاوز به كثيرًا مفاهيم البديهة والارتجال إلى ما وراء ذلك من صور الكد الذهني التي قطع فيها أشواطًا لا تكاد تُبارى منذ تحويل مصطلحات العلم وأقيسة المنطق إلى فن، ومع القدرة والبراعة على الجمع بين الفكر والشعور، أو صياغة صور التلاقي بين العقل والعاطفة، إلى جانب ما أزدحم به شعره من المصطلحات العلمية واللغوية سواء منها المصطلح العربي أو الأجنبي، وكيف استطاع تطويع ذلك كله للتشكيل الجمالي في شعره بما أثرى لديه صور المعالجة التصويرية أو التقريرية على السواء.

وبمعادلة بسيطة وواضحة تتراءى لنا مصادر ثقافة أبي تمام موازية ومتقاطعة مع مصادر معجمه الدلالي الكاشف – بالطبع – عن علمه بالنحو واللغة والأدب والفقه والعروض والقافية والفلسفة والمنطق والبلاغة والنقد والتاريخ والفلك والفروع والمذاهب، وهو ما قد يصور اكتمال المناخ الفكري للشاعر عبر تفاعله مع جوهر الحس الإبداعي الخاص به، وهو ما أثَّر – بدوره – في مقاييس صنعته الفنية بدءًا من انتقاء الحروف، إلى اختيار الألفاظ ونسق الصياغة، إلى طبائع التراكيب وسبل استدعاء التاريخ والحضارات والأديان، مما وضع التجربة الشعرية لديه على

المحك بين الإحساس المتوهج، والتأمل الواعي، والفكر المعمق، إذا ما أخذنا بمنطق «هاملتون» في رؤيته للفنان «الذي يخلق لنفسه فعلاً ولغيره بالقوة تجربة تأملية موحدة ذات طابع يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، وذلك عن طريق فرضه شكلاً على مادته الخاصة، والشاعر هو الذي يخلق تجربته من هذا النوع عن طريق تنسيقه الكلام تنسيقًا موزونًا»(١).

وبهذا المعيار – تحديدًا – يبدو الشاعر متميزًا بقدر تعمقه في أسرار اللغة، وبحكم قدراته على الإفصاح عن ملكاته في إبداع شعره من واقع صلته بمفردات اللغة وتراكيبها وفنونها وينابيع أسرارها وقدرتها وإمكاناتها على الأداء والإيحاء، إلى جانب مكنون ثقافاته ووعيه بمعاجم علوم العصر ومصطلحاته، وهذا هو مصدر الرهان الحقيقي على تميز أستاذية أبي تمام وتجليات عبقريته التي طالما تراءت في مجالات البنية اللغوية في شعره(٢).

لعل التقديم والتمهيد والمدخل ينتهي إلى وجوب إعادة قراءة شعر أبي تمام مجددًا من حيث علاقته باللغة وصدوره عن مكنوناتها في صوره وتقاريره على السواء من واقع رسم الصورة الذهنية الواعية التي لم تصدر لديه من فراغ بقدر صدورها عن وعي تام بأسرار اللغة وطبائع المعاني التي طالما صاغها الشاعر إما من باب مساءلة الموروث أو الإفادة من مواده والحوار معه، أو من باب الخروج عليه ضمن منظوره «الثوري» في حتمية الخروج على المألوف بما يعكس طبيعة رؤيته للعلاقات الجدلية

---

(١) تراجع في ذلك الدراسات الأدبية حول عبقرية أبي تمام للدكتور محمد نجيب البهبيتي، ومذهب التصنيع في الفن ومذاهبه في الشعر العربي للدكتور شوقي ضيف، وتوصيف اتجاه أبي تمام في صنعة الشعر في دراسة الدكتور يوسف خليف في كتاب الشعر العباسي: نحو منهج جديد، وكذا دراسة الصورة في شعر أبي تمام للدكتور عبدالقادر رباعي إلى جانب الدراسات التحليلية الأخرى لبعض قصائده، ثم دراسة الحركة النقدية حول أبي تمام للدكتور محمود الربداوي.

(٢) وتمتد ثقة المعري في عمق ثقافة أبي تمام اللغوية إلى منهجية المعري ذاته في صناعته اللغوية سواء في رسالة الغفران على لسان علي بن القارح راويته أو طريقته في شرح ديوانه معجز أحمد، أو في وقوفه على لغة شعر المتنبي بما يزيد من قيمة آرائه حول لغة الشعر لدى أبي تمام بصفة خاصة.

بينه وبين فنه ومجتمعه ونقاده وجمهوره إلى العلاقات الحاكمة لعلاقته بالكون وقوانين الطبيعة من حوله بما يظل عاكسًا لرؤاه ومنهجه ونظريته وفكره وثقافته.

لعل درس اللغة في شعر أبي تمام يتطلب البدء باستدعاء معجمه في ضوء المجال الدلالي الذي ينطلق منه وينتهي إليه، مع وقفة - لابد منها - عند تداخلات المشترك العام والفردي الخاص مع بيان وتقاطعات البدوي والحضاري في معجمه بما يتسق ونظرية الشاعر الناقد حول (نوافر الأضداد)، وانتقالاً معه إلى مستويات الخطاب الشعري في بنية النص بما له من علاقات متداخلة بين المبدع وجمهوره وعصره وسلفه ومجتمعه ونقاده، وصولاً من وراء ذلك كله إلى محاولة استكشاف مستويات حوار الثقافات في مساق البنية اللغوية للنص، وانتهاء إلى استقراء العلائق الدقيقة بين بنية اللغة والنظرية الناقدة لدى الشاعر.. أما مسألة دراسة المفردات وجداول الأسماء والأفعال والصيغ فأحسب أن لها مجالاً آخر لا يتسع له هذا البحث، ويظل واردًا فيما تم من دراسات البنية اللغوية في شعره أو ما قد يدرس من جديد حولها عبر دراسات أسلوبية متأنية.

أولاً: في المجال الدلالي العام لشعره

تظهر - بجلاء - كثافة المؤثرات الإسلامية في شعر أبي تمام من خلال الاطاع على مصادرها المتعددة عبر آيات القرآن الكريم، والقصص القرآني، والشعائر الدينية، والمقدسات، وصيغ القسم والدعاء وغيرها على نحو ما ذكره - مثلاً - من العوان والبكر في مثل قوله:

وليست بالعَوان العَنس عندي
ولا هي منكَ بالبكر الكَعابِ

مما يرد على خلفية تأثُّر الشعراء في مثل هذا العرض بصورة بقرة بني إسرائيل كما وردت في (سورة) البقرة ﴿لاَّ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ﴾- آية ٦٨، وقد وجه

إليه النقد من قبل التبريزي في مثل هذا البيت – تحديدًا – حول قوله العنس «كأنما أراد العانس فوضع العنس مكانها (والعنس صفة للناقة)، وقد تحمس أبو العلاء لأبي تمام لثقته به حتى خطأ من خطأه من النقاد في ذلك الموقف قائلًا: «ويجوز أن يكون هذا غلطًا على الطائي مما عابه، إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك»[1]، والشاهد هنا وقوف القدماء على اختلاف مذاهبهم حول لغة النص لدى الشاعر المثير للجدل بحكم عمق ثقافته ورصانة فكره وبقدر ثقتهم في تمكنه مما خفي على غيره من أسرار لغته.

والشاهد – هنا أيضًا – أن محقق الديوان نفسه قد أطال في أمرَيْن: أولهما: تحليل البيت – أو الأبيات – وكشف محتواها بما تحمله من دلالات ومعان وصور واشتقاقات، والثاني: ما حول البيت – أو الأبيات – من رؤى وأفكار غالبًا ما تنتهي عند حد إطلاق الثقة في قدرات الشاعر على توظيف طاقات اللغة وشحناتها في خدمة إبداعه بقدر تمثله لها وتمكنه منها، وهذا شأن خاص بالشاعر المثقف لاسيما حين يتجاوز ثقافة المتلقي في جيله، أو يسبق وعي الناقد في عصره، بل حتى حين يظلمه نفر من نقاد عصره ممن لم يتمكنوا من ملاحقة لوحاته الفنية أو استجلاء أبعاد صوره، أو استيعاب معجمه حتى يتهم حينًا بأنه يقول ما لا يفهم !.. فيجيب الشاعر – حينئذٍ – بوجوب فهم ما يقال قاصدًا من وراء ذلك إلى ضرورة ارتقاء الجمهور بعامة – والناقد بخاصة – إلى مستوى لغة الشعر التركيبية بما لها – في تصوُّره – من خصوصية ترقى بها كثيرًا عن لغة النثر / التحليلية إلى الحد الذي توقف عنده طويلاً الدكتور لطفي عبدالبديع في دراسته المعمقة حول التركيب اللغوي للأدب وما فصله من قول حول خصائص لغة الشعر في مقابل وضوح لغة النثر، وعلى غرار ما أدركه القدماء على طريقة أبي بكر الباقلاني حول أقسام اللغة بين لغة الشعر ولغة النثر ولغة

---

(١) ديوان أبي تمام ٢٠٥/٣ وتراجع تفاصيل كثيرة في ذات السياق أو قريبًا منه عبر كتاب (ثقافة أبي تمام للباحث) وكذا (الإيقاع التاريخي في شعر أبي تمام) وكتاب (النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي) فيما يتعلق بتحليل موقف الشاعر الناقد من نظرية الشعر وتجارب الشعراء، وكذا كتاب الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام.

القرآن لتظل بكل لغة سماتها وخصائصها المحددة لها وصولاً إلى إعجاز لغة القرآن الكريم التي يصعب تصنيفها بين اللغتين إلا من قبيل الاعتراف بالإعجاز.

ولا مانع لدى الشاعر هنا – بالطبع – من التناص مع بعض الآيات القرآنية الكريمة في أي من قصائده ومقاصده، وعلى طريقته في صياغة بعض مقدماته، وهو يصور الهجر والقطيعة والمماطلة في إنجاز الوعد على سبيل المثال – أيضًا:

قد كان وعْدك لي بحرًا فصيرني

يوم الزماع إلى الضحضاح والوَشَلِ

وبينَ الله هذا من بريته

في قوله «خُلق الإنسان من عجل»

(الديوان ٣/٩٠)

(مضمنًا بيته الثاني نص الآية رقم ٣٧ من سورة الإنسان).

وهو منهج سار عليه الشاعر في كثير من أبياته وصوره وتقاريره على غرار ما استند إليه حتى في سياق التنظير لمواد إبداعه ومصادره وأسس تشكيلها الجمالي، ومما انعكس منه جانب عبر أحد مشاهده حين سخر منه أبو العميثل لتصويره ماء الملام في بيته الشائع في مصادرنا البلاغية القديمة:

لا تسقِني ماءَ الملام فإنني

صبٌ قد استعذبتُ ماء بكائي

حيث أرسل إليه الناقد زجاجة ليملأها من ماء الملام (متجاهلاً – بالطبع – ماء البكاء لأنه حقيقة) فيرد الشاعر بمستنده الدلالي من واقع ما أفاده مباشرة من عبر ثراء المعجم القرآني حيث أسَّس لفنه بقياس التصوير في بعض المواقف القرآنية قائلاً لناقده: إذن فاتني بريشة من جناح الذل، مشيرًا بذلك إلى مصادره الدينية من جانب،

مع ثقته في رصانة مرتكزات منطقه التصويري الذي عمد فيه إلى صنعته الفنية المتأنية من جانب آخر، يتجلى فيما عُرف عنه من التروِّي والتمهل في رسم الصورة بكل أبعادها ودلالاتها ووظائفها مع الثقة في أصالة مصادرها.

واستكمالاً لمنهجه في مثل هذا المنطق الاستقرائي، ومن واقع حرصه على دقة الاستقصاء جنح أبوتمام – أحيانًا – إلى توظيف بعض الإشارات الصريحة لبعض السور القرآنية، وكأنما راح يدعو المتلقي حتى إلى مراجعتها في مظانها المقدسة أو ما حولها من اجتهادات في التفسير أو التأويل، خاصة أنه يرمي من وراء ذكرها إلى الإشارة إلى آية بعينها، أو إلى موقف محدد يحاول من خلاله التأويل لصالح الخليفة / الممدوح على غرار إشاراته – مثلاً – إلى سورتَيْ «الأنفال» و«الأنعام» في مثل قوله في باب المدح:

أخذ الخلافةَ عن أسنّته التي
منعت حِمى الآباء والأعمامِ
فلسورة «الأنفال» في ميراثه
آثارُها ولسورةِ «الأنعام»

(الديوان ٣/٢٠٤)

مكتفيًا بذلك بمجرد الإشارة إلى السور القرآنية قاصدًا من وراء إشارته إلى انتصارات الخليفة وشجاعته وكثرة غنائمه(١) ومعها تأكيد حرصه في توزيعها عبر أحكام الشريعة الإسلامية من خلال ما ورد في كتاب الله تعالى في سورة الأنفال، وكأنما يشير إلى الآية الكريمة ﴿وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُم مِّن شَيْءٍ فَأَنَّ لله خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ﴾(آية ٤١).

---

(١) يحتاج ديوان أبي تمام درسًا إحصائيًا لغويًّا للوقوف على كل ما أورده من صيغ وتوظيف سواء للحروف أو المفردات أو الصيغ والتراكيب في مختلف صوره ولوحاته بما يحكي مشهدًا من توجيه فكره ومصادره في خدمة بنية قصائده، لاسيما المشهور منها في شعر الحروب وتوثيق الروميات.

وربما قصد من ميراثه استقامة الممدوح على الطريقة مع الاعتراف بقوته وكأنه يستدعي شيئًا من معنى الآية الكريمة ﴿فَاتَّقُوا اللهَ وَأَصْلِحُوا ذَاتَ بَيْنِكُمْ وَأَطِيعُوا اللهَ وَرَسُولَهُ إِنْ كُنْتُم مُؤْمِنِينَ﴾(آية ١)، بل ربما أفاد - أيضًا - من سورة الأنعام من دلالة قوله تعالى ﴿وَإِذَا قُلْتُمْ فَاعْدِلُوا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى﴾ - آية ١٥٢، أو من الآية الكريمة ﴿وَأُولُو الأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللهِ﴾ - آية ٧٥، حيث بدا تأويلها متكأ لشعراء الخلافة العباسية - بوجه عام - ليؤكدوا حق بني العباس في الحكم من واقع صلة النسب للعباس بن عبدالمطلب - عم النبي صلى الله عليه وسلم - متجاهلين - بالطبع - ما ارتهن بالآية الكريمة من ارتباط مؤكد بأسباب النزول بقصد الفصل في قضية المواريث من حيث ارتباطها الوثيق بصلة الأرحام حين سئل الرسول صلى الله عليه وسلم من جانب بعض المهاجرين والأنصار في أمر الميراث على أساس ما حدث من المؤاخاة التي أقامها بين المهاجرين والأنصار، فكان تساؤل كعب بن مالك الأنصاري حول إمكانية ميراثه لأخيه المهاجر - أو العكس - إذا ما وافاه الأجل، فكانت إجابة وحي السماء بمنأى عن شبهة أية تأويلات سياسية طالما تنافس حولها شعراء البيتين العلوي والعباسي على السواء.

وقياسًا على مثل ذلك كان ما استوحاه الشاعر من معجم القصص القرآني بأشكال متعددة، وعبر مضامين متنوعة بكثرة تكفي الإشارة إليها من خلال ذلك اللمح المباشر - أيضًا - إلى «لقمان الحكيم» في مثل قوله:

والحربُ تركبُ رأسَها في مشهدٍ
عُدِلَ السّفيهُ به بألفِ حليمِ
في ساعةٍ لو أن لقمانًا بها
وهو الحكيمُ لصار غيرَ حكيم

(الديوان ٣/٢٦٦)

مضمنًا من قصة لقمان القرآنية ما أوتيه لقمان من الحكمة ﴿**ولقد آتينا لقمان الحكمة أن اشكر لله**﴾ آية ١٢.. وربما يحتاج الأمر هنا - تحديدًا - درسًا أسلوبيًّا مفصلاً يتناول بالرصد والتحليل والإحصاء طبيعة ذلك المعجم وقسماته ومستوياته وأبعاده، وهو ما لا يحتمله بحث - بهذا الإيجاز - إلا بقدر الإشارة إلى ما يمكن رصده من طبيعة حرص الشاعر على الإفادة من الآيات والمعجم الإسلامي الماثل في آيات التبشير والإنذار والتهديد والوعيد، وبيان مشاهد الآخرة والغيب من الجنة والنار والعذاب موزعًا معجمه بين مقدمات قصائده وموضوعاتها وخواتيمها[1].

وقياسًا على مثل ذلك جاءت إفادته من المصطلح الحديثي والفقهي على غرار إشاراته المتكررة إلى الأيمان الغموس، والظلم في مثل قوله:

وارى ربوعَكَ موحشاتٍ بعدماً
قد كنت مالوفَ المحلِّ انيسا
وبلاقعًا حتى كأنّ قطينَها
حلفوا يمينًا اخلقتك غموسا
(الديوان ٢/٢٦٢)

أو في مثل قوله:

من الباس والمعروف والجود والتُّقى
عيالٌ عليه رزقُهنّ شمائلُهْ
جَلا ظُلماتِ الظُّلم عن وجه امّةٍ
اضاء لها من كوكب الحقِّ افِلُه
(الديوان ٣/٢٥)

(١) يراجع ديوانه ٢/٤٢٤، ٢/١٨٩، ٣/٣٥، ٣/١٦٩، ٣/١٧٠، ٣/١٧٣، ٣/١٣٣، ٢/٢٦٩، ١/٢٧٦، ٢/١٦٢، ٣/١٨٥، ٣/٢٠٧، ٢/٤٣١، ٢/٤٥٠، ٢/٤٣٨، ٣/١٢١، ٣/١٩٨.

إذ ربما أفاد في ذلك من تأثره بالحديث النبوي الشريف من معنى قوله (ﷺ) (الأيمان الكاذبة تترك الدار بلاقع – صحيح البخاري ٤/٦٥)، أو من الحديث الشريف (الظلم ظلمات يوم القيامة)، إلى جانب اعتداده بمنزلة شعره من المنظور الحكمي مستندًا بذلك إلى اتساع أطياف ثقافته الحديثية من أثر قوله (ﷺ) (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة). بل ربما بدا الشاعر كاشفًا عن إدراك منزلته بين مبدعي العربية الأعلام ممن صنفهم النقاد في مواقع الصدارة، لاسيما حين قالوا أن أبا تمام والمتنبي حكيمان في مقابل شاعرية البحتري، وذلك لغلبة المنطق العقلي وشيوع روح الحكمة في شعر أبي تمام. وهو ما كشفته إشاراته الصريحة إلى البدعة والسُّنة، أو الفريضة والنافلة، إلى جانب تأثره الفقهي العام بمفهوم التيمم بالصعيد في مثل قوله:

إذا بدا لك أمرٌ في كتابهمُ
لم يُخجِبِ الموتُ عن روحٍ ولا بدنِ
كم في العُلى لهمُ والمجد من بِدَعٍ
إذا تُصُفِحت اختيرَت على السُّنن
قومٌ إذا هطلت جودًا أكفُّهمُ
علمتَ أن الندى مذ كان في اليَمنِ
(الديوان ٣/٣٩٣)

و مثل قوله:

تُضيءُ إذا اسودَّ الزمان وبعضُهم
يرى الموتَ أن ينهلَّ أو يتهلّلا
ووالـلـهِ ما آتيكَ إلا فريضةً
وآتي جميعَ الناس إلا تنفُّلا

أو قوله:

لَبِستْ سواهُ اقوامًا فكانوا

كما أغنى التيمُّمُ بالصعيدِ

إلى غير ذلك من صور التفاعل والإفادة من ثراء معجم الفكر الإسلامي العام أو من واقع إدراك ووعي لخصوصية العلم الإلهي بالأرزاق وآجال البشر، إلى جانب علم الغيب من مشاهد الجنة أو النار، ثم الكلام عن قدرة الخالق - سبحانه - وطاعة المخلوق، وغير ذلك من قضايا الدين وشرائعه وآياته وسوره وقصصه ومصطلحاته من إشارات صريحة إلى الحل، والحرم، وإقامة الشعائر والحدود، والعبادات، والجهاد، والإحسان، والشرك، والشيطان، وعقوق الوالدين، والصفح، والتُّقي، والسحت، والإفك، والعفة، وغيرها مما ظهر جليًّا عبر تلك النماذج - وأشباهها كثير - بما يحتاج درسًا استقصائيًّا وصولاً إلى تحليل قسماتها وحدودها ونتائجها بشكل قطعي، فمن مثل ذلك أقواله على سبيل الأمثلة - فحسب -:

ناصحًا للمليك والمَلِك القا

ئمِ والمُلكِ غيرَ نُصحٍ مَذيقِ

وقديمًا ما استُنبطت طاعةُ الخا

لقِ إلا من طاعة المخلوق

(الديوان ٢/٤٣٢)

أو في مثل قوله:

أيُّ شيءٍ إلا الأمانيُّ بين الـ

الكُفرِ لو فُكِّروا وبين الفُسوقِ

(الديوان ٢/٤٣٩)

أو قوله:

جددت غرس المنى منهم بذي لَجِبٍ

ابقى بهم من انابيب القنا اجَما

لو كان في ساحة الإسلام من حَرَمٍ

ثانٍ إذًا كنتَ قد صيَّرتَهُ حَرَما

(الديوان ٣/١٧٣)

أو في قوله حول موقع الصلاة ودورها الرئيس بين العبادات:

أعطى أمير المؤمنين سيوفه

فيه الرضا وحكومةَ المُقتال

مستيقنًا أن سوف يمحو قتله

ما كان من سهوٍ ومن إغفال

مثلُ الصلاة إذا اقيمت اصلَحت

ما قبلها من سائر الأعمالِ

(الديوان ٣/١٣٤)

وكذا يمكن مراجعة بقية أبياته المناظرة عبر صفحات الديوان وقصائده ومقطعاته[1].

ويصح أن يراجع استعراض هذا المعجم الدلالي بما حوله من تعليقات في الدراسات النقدية المعنية بالشاعر ومنها كتاب الموقف الفكري والنقدي في إبداع أبي تمام[2] أو غيره من دراسات متعددة شغلت بتحليل شعر أبي تمام أو الإبانة عن نظريته في الشعر.

---

(١) الموقف النقدي والفكري في إبداع أبي تمام (من ص ١٧-٣٥)، بنية القصيدة في شعر أبي تمام خاصة في فصل دراسة البنية اللغوية الدلالية ص٣٧٤ وما بعدها.

(٢) دلال الإعجاز (ص ن) من مدخل الكتاب إلى جانب الدراسات المعمقة حول خصائص الأسلوب في النص الشعري من المقابلات والتناظر والتجسيم والتجريد على منهجية الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في تطبيقاته على الشوقيات.

ونظرًا لتعدد الأطياف الفكرية التي ازدحم بها عقل الشاعر، ومع كثافة المصطلحات التي ازدحم بها فكره فقد اتسعت مجالات النص لديه وزادت فضاءاته حتى قبلت تطويع الكثير من مصطلحات العلوم كما حدث فيما أفاده من مصطلحات النحاة – مثلاً – موزعة بين أبسطها من الأسماء والأفعال والمعنى والعبارة والصياغة على طريقته في رسم صورة تأثير الخمر: (٢٩/١)

عنبيَّةٌ ذهبيَّةٌ سبكَت لها
ذهبَ المعاني صاغةُ الشُعراءِ
خرقاءُ تلعبُ بالعقول حَبابُها
كتلاعب الأفعالِ بالأسماء

وكذا كانت إشارته إلى شطر الكتاب (٧٨/١)، أو الجمع والإفراد (٣٦١/١)، ومثلها مصطلحات علم العروض والنقد والسرقات الفنية:

شدادَ الأسرِ سالمةَ النواحي
مِنَ الإقواءِ فيها والسِّنادِ
يذلِّلُها بذكركَ قرنُ فكرٍ
إذا حَزَنت فتَسلس في القِياد
لها في الهاجسِ القدحُ المعلّى
وفي نظم القوافي والعماد
منزهةٌ عن السَرَقِ المورّى
مُكرَّمةٌ عن المعنى المُعاد

(الديوان ٣٨١/١-٣٨٢)

وهو ما تنبه لمثله عبدالقاهر الجرجاني حين شغلته علمية الشعر التي مال إليها أبو تمام، فكان الأمر من وجهة نظر الجرجاني وتفسيره (إن أبا تمام ما أتى من سوء فهمه للنحو وقلة معرفته في العربية، وإنما أتى من تهاونه، ومن انصرافه نحو تزويق اللفظ فألهاه ذلك عن الجوهر وشغله بالعَرَض[1].

---

(١) الديوان ٤١٩/٢، ٢٢٨/٣، ١٢٤/١، ١٨١/٢، ١٩٦/٢، ٧١/٢.

وهنا تصح الجملة الأولى من قول عبدالقاهر، لتبقى الثانية رهنًا بالإفراط المتعمد في الاستغراق في دقائق الصنعة، أو انتقاء المفردات إلى حد تقنين الشعر في سياق مصطلحات العلوم حتى مال البعض إلى تصنيفه بين مدارس النحاة أكثر من موقعه بين مدارس الشعراء على طريقة الصولي الذي جعل (الطائي - أبا تمام - أشبه بالبصريين منه بالشاميين) وهو ما جنح إليه أبو تمام نفسه في حالات تعامله مع بقية العلوم، وكما فعلها مع علوم الحديث النبوي - وليس الحديث نفسه - على غرار إشاراته إلى الحديث، والإسناد، أو ضعف الإسناد والمسند للمسند في مثل قوله:

مــن أحــاديــث حــين دوخــتــهــا بــالــ

ـــــرأي كــانــت ضــعــيــفــة الإســنــاد

أو قوله:

سبـقَـت خُـطـا الأيـــامُ عُـمـريَـاتُـهـا

ومـضـت فـصـارت مُـسـنـدًا لـلـمـسـنـدِ

وكذا كان انشغاله بعرض المصطلح النقدي من الشعر والنثر، أو اللفظ والمعنى، أو الشعراء والخطباء، أو الإطراق والفكر، أو المصطلح الفلسفي من الجوهر والعرض، أو الفلسفة والزهد أو المنطق والمناطقة وغيرها[1].

ولعل هذا ما دفع تلميذه البحتري إلى المجاهرة بالإعراض عن طريقته في التعامل مع المصطلح العلمي، ربما لعجزه أو قصوره عن اللحاق بمثل ثقافته المركبة، وذلك على نحو ما طرحه البحتري - تصريحًا - في قوله المعروف مصنفًا الفوارق بين الشعراء والخطباء، مع رفضه للمنطق - بالذات - من منظوره الخاص شاعرًا ومبدعًا حيث يقول عاتبًا على تداخل الشعر مع المنطق والعلوم:

(١) وهو ما يعكس موقع البحتري من مسلك أستاذه ونظريته في الشعر من واقع اعترافه بأن جيد أبي تمام أفضل من جيده وأن نسيمه يركض عند هوائه، ولكن الطرح النظري عند البحتري ظل مرهونًا بثقافته اللغوية وحرصه على الانخراط في مدرسة المحافظين التي عجز من خلال تشبثه بها من اللحاق بثقافة أستاذه، ومن ثم أعلن موقفه العدائي من توظيف مصطلحات العلوم في شعره، وفي صدارتها - بالطبع - مصطلحات المناطقة.

كَلَّفتمونا حدودَ منطقكُم

والشعر يُغني عن صدقه كذبه

ولم يكن «ذو القروح» يلهجُ بالـ

ـمَنطق ما نوعُه وما سببه

والشعرُ لمحٌ تكفي إشارتُهُ

وليس بالهذر طُوّلت خُطبه(١)

وهو ما يتنافى – بالطبع – مع عمق صفحة الأستاذ أبي تمام بين متنه وهوامشه إذ طالما صور طبيعة المجاهدة والمكابدة في مسألة إبداع الشعر لحظة ميلاد القصيدة، على غرار قوله المشهور وصورته المعمقة:

تغاير الشعرُ فيه إذ سهرت له

حتى ظننت قوافيه ستقتتلُ

أو مثل صنيعه حين أعجبه تصوير أبي نواس للمدوح بالدهر فيه شراسة وليان ليقف أبو تمام طويلاً عند مشهد أعمق بكثير يصدح خلاله بصورة ممدوحه بما يبذ به سلفه قائلاً وقد أطال التفكير وقدح الذهن:

شرست، بل لِنت، بل قايَنْتَ ذاك بذا

فأنت لاشك فيك السهل والجبلُ

وهو ما يعكس إمكانية احتواء معاجم التراث ومعاجم العصر معًا في صناعة ذلك النسق الفني الملموح حين ينطق بدقة المفكر مع رؤية المتأمل المتروي مما جعله الأستاذ

---

(١) تراجع نظرية المرزوقي في مقدمة ديوان الحماسة حول مسألة عمود الشعر التي حددها في شروط الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له بما يمكن وصفه في موازاة مفهوم (الصورة الفنية) بعيدًا عن هيكل القصيدة العربية أو معمارها من حيث الشكل الفني، وهو ما يدعم الموقف النقدي تجاه إبداع أبي تمام حين آثر الغموض أو التعقيد أو الخروج على المألوف في صنعة الصورة الشعرية بمنأى عن الخروج على روح القصيدة العربية النمطية أو شكلها الموروث إلا في ضوء ما استحدثه من صوره المتجددة فحسب.

والإمام في صنعة الشعر، لاسيما حين تتجلى لديه القدرة على صناعة ذلك التمازج والتداخل بين المصطلح الأدبي الموروث وبين المصطلح الديني الموروث - أيضًا - وعلى غرار ما صوَّره حين أنشد أحمد بن المعتصم في قصيدته المشهورة ومطلعها:

مـــا فـــي وقـــوفـــك ســـاعـــةً مـــن بـــاس

نـــقـــضـــي ذمـــــام الأربُـــــــع الأدراس

(الديوان ٢/٢٤٢)

حتى وصل فيها إلى قوله مشيرًا إلى ثقافته التراثية:

ابـلـيـتَ هـــذا الـمـجـدَ ابـــعَـــدَ غـايـةٍ

فـيـه واكـــــــرَمَ شـــيـــمـــةٍ وقـــيـــاسِ

إقـــدامَ عـــمـــروٍ، فـــي ســـمـــاحـــةِ حـــاتمٍ،

فـــي حـــلـــمِ احـــنـــفَ، فـــي ذكـــاء إيـــاس

(٢/٢٤٩)

فقال أبو يوسف الكندي وكان حاضرًا: الأمير فوق ما وصفت، وما زدت على أن شبهته بأجلاف العرب، فأطرق أبو تمام قليلاً ثم قال على البديهة:

لا تـــنـــكـــروا ضـــربـــي لـــه مِـــنْ دونِـــه

مـــثـــلاً شـــــروداً فـــي الـــنـــدى والـــبـــاسِ

فـــالـــلـــهُ قـــد ضـــرب الأقـــلَّ لـــنـــورهِ

مـــثـــلاً مـــن الـمـشـكـاة والـنِّـبـراس

مما أثار دهشة الفيلسوف الذي رأى فكره يأكل جسمه كما يأكل السيف المهند غمده - على حد تعبيره - مشيرًا بذلك إلى تداخل صنعة الفكر مع مادة الإبداع مع سرعة البديهة لدى الشاعر المتميز بكل مقاييس التداخل بين الطبع والصنعة في لحظة ميلاد القصيدة، أو بناء الصورة على طريقته المدهشة للنقاد والفلاسفة وقراء شعره جميعًا بكل ما يحتاجه الموقف من صور ذلك (الكد الذهني) لإدراك ما وراء الصنعة من

تداخل الفكر والشعور، على ذلك النحو الذي طالما عاناه الشاعر نفسه بكل هذا التفرد وذلك التميز الذي يحكي فصولاً من جدلية أبي تمام بين ساحتَيْ الإبداع والفكر بقدر جدلية صوره ولوحاته وتقاريره وقصائده ومقطعاته على السواء، وهي ذات الجدلية التي ألقت بظلالها على نقاده بين إنصافه وظلمه على مدار الحركة النقدية حوله في القديم والحديث.

ثانيًا: تداخل البدوي والحضاري بين طيات المعجم

ظهرت مهارات الشاعر المبدع بقدر تمكنه اللغوي، كاشفة عن مستوى امتلاكه ناصية المعجم بدءًا من استخدام الحروف بكثافة على تنوعها ودلالاتها في قصائده وتجاربه، أو حتى على مستوى القصيدة الواحدة بين الاستفهام والتقرير وصيغ الشرط والنداء والتوكيد والجر والأمر والتحقيق والنفي والتعليل كما تجلى في نموذج منها عبر بائيته المشهورة في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر، ومطلعها:

أَهُــنَّ عــوادي يــوسـفٍ وصـواحـبُـه

فـعـزمًـا فـقِـدْمًـا ادركَ الـسـؤلَ طـالـبُـه

حيث تزدحم لديه القصيدة بتوظيف الحروف بأمثال تلك الدلالات (أهن، إذا، لم، ألم، فإن، لأمر، على، قد، إليك، فلو، إلى، ففي... مع قدرته البارعة على إعادة توزيع استخدام الصيغ بما يتناسب مع موضوع الصورة وطبائعها النوعية حال التشكُّل والمعالجة، ومع دقة ظاهرة في انتقاء الألفاظ تجانسًا مع طبيعة المشهد التصويري، لاسيما في عرض فضاءات (الرمز النسائي) الرحب الذي طالما حاول الشاعر توظيفه بشكل موسع في تشخيص مدينة عمورية، أو في تأكيد تجانسه مع مشهد (المرأة المسلمة) صاحبة الصوت التاريخي في الاستغاثة بالمعتصم بالله (أُمٌّ لهم / بيت ١٥ (كل أم)، بَرْزة الوجه (١٦) – شابت نواصي الليالي (١٧)، مخض البخيلة (١٨)، فراجة الكرب (١٨)، أختها (٢١)، بانٍ بأهل (٣٠)، خدها الترب (٣٢)، الصوت

الزبطري (٤٥)، الخُرَّد العرب (٤٥)، سنا قمر (٦٢)، عارض شنب (٦٢)، المخدرة العذراء (٦٣)، البيض أبدانا (٦٥). [الديوان ١/ ٤٠ وما بعدها].

وبذا أحال الشاعر مفتاح الصورة – بل ربما مفتاح النص كله – إلى مشهد المرأة التي بدأ منها وانتهى إليها (الأم – الحسناء – الزوجة – الصوت – الخد – الخريدة – الحليبة – المخدرة – العذراء = بيضا – القمر... إلخ)، حيث كانت استغاثة المرأة العربية المسلمة سببًا مباشرًا في الخروج للقتال وتحقيق الانتصار لدولة الإسلام، وفي مقابلها كان ما أورده الشاعر مما أصاب نساء الروم والمدينة من صور الحرق والدمار والسبي والإذلال والمهانة، وهو ما دعاه إلى إعادة توزيع الصيغ بما يتسق مع موضوع الصورة وطبائعها التشكيلية عبر دقة معهودة لديه في انتقاء الألفاظ تجانسًا مع طبيعة المشهد التصويري. لاسيما حين يشيع الكثير عبر فضاءات ذلك الرمز النسائي، وقد ألحَّ على ذاكرته – أحيانًا كثيرة أيضًا – منذ بدأت إرهاصاتها في بيت المطلع، مع مخالفة واضحة فيه لمناهج القدماء في لوحة الطلل الموروث، أو صورة الغزل القديم، أو مشاهد التشبيب، أو صيغ النسيب المطروق لينطلق الشاعر المحدث عبر رؤية مختلفة يطرحها في مطلع متجدد على غرار ما صنعه في مطلع مدحته لطاهر بن عبدالله، حيث آثر استدعاء جانب من قصة يوسف – عليه السلام – في الشطر الأول من بيت المطلع ليبني على المادة التراثية نسقًا جديدًا يبيح له حتمية الخروج من دوائر صيغ الجدل إلى البحث عن الجاد من الأمور ومطالب الحياة، دون تجاهل لطبيعة ذلك المنطق « الحكمي » الذي طالما اشتد به شغفه منذ انتقاء الجمل الاسمية الدالة على خصوصية المجال في عمق الحقل التصويري على غرار منهجه في تفضيل منطق (القوة) الذي انتصر به المعتصم بالله في يوم عمورية على كل ما سواه جامعًا خلالها من الرمز الذكوري في حد السيف وسن الرمح وعدد من الرموز المؤنثة حول الرواية ومصادرها:

السيف أصدق إنباءً من الكتب / بيضٌ إذا انتضيت / والعلم في شهب الأرماح لامعة / أين الرواية ؟ بل أين النجوم ؟ / عجائبًا زعموا الأيام مُجفلة... إلخ.

وهو ما مال إلى نظيره في بنية الأداء اللغوي، وهو يصور حرق الأفشين في قصيدته الرائية ومطلعها:

الحـــقُّ أبـلــجُ والـسـيــوفُ عــوارِ
فــحـــذارِ مـــن لـيـث الـعـريـن حــذارِ

ليطرح خلالها: الحق أبلج، السيوف عوار / ملك غدا جار الخلافة / هذا النبي وكان صفوة ربه / والهاشميون استقلت عيرهم / كرم العمومة والخئولة مجه / هو نوءُ يُمن / فالصين منظوم / فالأرض دار / سور القرآن الغر... إلخ.

وكأنه يصر على إدماج ذلك البعد (الحِكمي) في مطالع بعض قصائده، في نسيج مقدماته - أيضًا - على منهجيته الدقيقة في استعراض هذا النمط المقصود لأداء وظائفه الفنية والنفسية والمعرفية على السواء.

وهنا يأتي التداخل ويتجدد التلاحم بين البدوي الموروث وبين الفردي الجديد والمعجم المستحدث، ذلك الذي انطلق من عمق ذاكرة الشاعر الذي لم يخرج على روح القصيدة العربية - في معظم الأحوال - ولا حتى على معمارها التقليدي أو هيكلها الفني المتعارف عليه لدى الشاعر القديم، بقدر ما كان خروجه واردًا على طبائع تراكيب الصور بالمنطق السائد لدى الشعراء من أجيال السلف من مطلب الوضوح والإبانة، أو شرف المعنى، وصحته، أو مناسبة المستعار للمستعار له على حد تعابير المرزوقي في مقدمة (الحماسة) حين حدَّد معالم مفهومه النقدي حول مصطلح (عمود الشعر) من وجهة نظره في حدود تلك المطالب وما يشبهها[١].

---

(١) تظل نصيحة أبي تمام لتلميذه البحتري علامة تاريخية دالة على وعيه الحقيقي بأصداء الموروث في ذاكرة المبدع، وهو ما تجلى منه جانب من فنه المعارضات الشعرية، أو التناص مع الموروث لديه ولدى غيره (أبو تمام: صوت وأصداء للباحث) إلى جانب دراسات السرقات الشعرية للدكتور محمد مصطفى هدارة، والدكتور بدوي طبانة وغيرهما في الدراسات المعاصرة، وقبلها ما ورد في بعض مصادرنا التراثية على غرار ما حلله حازم القرطاجي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء حول سبل الأخذ والمعاني العقم.

وبذا بدا تداخل البدوي مع الجديد لديه ضرورة جدلية – أيضًا – يعيد من خلالها طرح عدة إجابات حول عدة تساؤلات، بعضها نمطي، وبعضها افتراضي، حيث أثير جانب منها في حقول الدراسات الأدبية حول حدود منزلة المرأة وموقعها من شعر الشعراء العرب بين كونها موضوعًا للبكاء على الطلل، أو الغزل، أو النسيب، أو التشبيب، أو حتى في أرصدة ما صوره الشعراء حول ذاكرة الزمن من مشهد شكوى الشيب، أو استدعاء ذكريات الشباب لدى بعض الشعراء، أو في تداخلها عبر نسيج المقدمات الخمرية أو غيرها، وكأنها صارت بمثابة القاسم المشترك بين الشعراء في مقدماتهم حتى دارت حولها الحوارات، وكثر معها الجدل حول واقعية أسماء النساء في المقدمات، أو الاكتفاء بدلالاتها الرمزية أو الافتراضية بما قد تحمله من كنايات أو رموز، أو حتى ما قد تحكيه من دلالات على طبيعة حزن الشاعر وشجونه تجاه عالم الفناء أو مخاوف العدم، أو مع تحوُّل الأشياء بعد رحيل الظعائن والأقوام، إلى غير ذلك من مشاهد وتفسيرات لم يعد لها موضع – أساسًا – في حماسات أبي تمام، أو في حربياته بعامة، أو رومياته بخاصة – والمقصود هنا – تحديدًا – حماساته التي نظمها إبداعًا وليست التي جمعها تصنيفًا – بقدر ما انعكس لديه من صيغ في تجديده عبر إعادة توظيف تلك الرموز النسائية بصورة تتجاوز المألوف حيث تنعكس ملامحها في صناعة شيء من ذلك التجانس المعجمي والتصويري عبر إعادة توظيف أصداء استغاثة المرأة العربية المسلمة، وما ظهر لها من تداعيات على مدار حراك الحياة الحربية بين المعارك والمشاهد التي رسمتها ريشة أبي تمام بدقته المعهودة، والتي بدا فيها مصورًا فنانًا دقيقًا بكل ما عُرف عنه من التأني والروية والتمهُّل والدقة، إلى جانب منهجية الاستقراء والاستقصاء لكل ما تحمله الرموز من صور ودلالات، حتى تحولت المجالات الدلالية للمرأة إلى مشاهدات شعرية معمقة في ميادين القتال، أو تقاسيم المشاهد النسائية بين مُسلمات وروميات، على ما حولها من تفاصيل كثيرة رسمتها الأبيات التي تحولت إلى لوحات فنية دقيقة المعالم، جلية الحدود، واضحة القسمات والملامح.

وعلى غرار ما بدا وما عُرف من إغراقه في بنية الصور - باعتبار الصورة بنية لغوية ونسيجًا متجددًا من علاقات اللغة - وما كثر من جنوحه إلى التشخيص للمعنويات، وتجسيد المجردات جاء اندفاعه العام إلى تكثيف أفعال الأمر والخطاب بما قد تحمله الصيغ من حالات التردُّد أو القلق عبر منهجية الخطاب الشعري الخاص به، وبما قد يحتمله الأمر من مراوحات في ساحات المشهد الواحد من واقع استقرائه للمعجم الدلالي البدوي، لاسيما في مشهد الرحيل من خلال ما درج عليه أسلافه من شعراء الجاهلية عبر ما رسموه من صورة الناقة التي طالما شغلت مساحات وجدانية تفاعل معها وعايشها الشاعر تقليدًا أو تمثلها من جديد فكرًا ووجدانًا، وهي تعكس - بدورها - رمزًا نسائيًا آخر سرعان ما تحول لدى أبي تمام نفسه إلى رمز ذكوري مختلف تتعانق فيه صورة البعير مع صورة الناقة وتتقاطع كلتاهما مع صورة الصحراء، وكأن بينهما صراعًا لا يكاد ينتهي إلا لصالح ذلك الرمز (الأنثوي) الذي بدا شاخصًا حتى في صورة الصحراء ذاتها، وهو المشهد الذي طالما انتزعه البلاغيون من سياقه العام في قول الشاعر:

رَغَــثْــه الـفـيَـافـي بـعـدمـا كـان حِـقـبـةً
رعـاهـا، ومـاءُ الـروض ينـهـلُّ ساكبُهْ

فـاضْحَى الفَلاَ قد جَـدّ في بَـرْى نحضِه
وكــان زمـانًـا قـبـلَ ذاك يُـلاعِـبُـه

فكم جِـذعِ وادٍ جَـبّ ذروةَ غـاربٍ
وبـالأمـس كـانـت أتْمَـكَـتْـهُ مَـذانـبُـه

عـلـى كـلِّ مـوّارِ المِـلاط تـهـدّمـت
عريكـتُـه العـلـيـاءُ وانـضـمّ حـالـبُـه

(٢٢٢/١)

والحق أن الصورة تكتمل في الأبيات الأربعة التي استهلها بانتقاء ذلك النمط القوي من الإبل، متجاوزًا به الصورة المطروقة للناقة من واقع عراكها مع الفلوات حتى وصول الغاية إلى أعتاب بلاط الممدوح، فإذا باللوحة الفنية تتكرر - أو تكاد - في حالة التخلُّص إلى ممدوحه الذي لا يخلو الوصول إليه من شيء من صورة البعير أيضًا من خلال صراعه عبر الزمان والمكان، وما خصهما به من الوعورة والعناء:

إليك جزعْنا مغرب الشمس كلما
قَطَعْنا مَلاً صلّتْ عليك سَباسِبُه
إلى مَلك لم يُلْقِ كلكلَ باسه
على ملك إلا ولِلذُّل جانبه
إلى سالب الجبار بيضةَ ملكه
وآمله غاد عليه فسالبه

(٢٢٥/١)

وبما يحكي جوانب من حرصه وإدراكه لطبائع العلائق اللغوية موزعة بين المفردات والتراكيب، وبما يرسم صورًا متعددة من ذلك التمكن اللغوي، وحجم تلك الثروة اللفظية لدى الشاعر المبدع، مما يجلي القدرة على توظيف المعجم في خدمة لوحاته الفنية على نحو ما اجتهد في عرضه عبر صور الحادثات (بيت ٢)، والملمات (٣)، والزمان، والأهوال (٤)، والأخلاق (٦)، والليل (٩)، والأمر (١٠)، والفيافي (١٢)، والفلا (١٣)، كلكل البأس (١٧)، جانب الذل (١٧)، السلب (١٨)، الندى (٢٢)، العُلى (٢٣)، النوائب (٢٥)، منهاج الندى (٢٧)، الأيام (٢٩)، الدهر (٣٠)، الموت (٣٥)، الحرب (٣٩)... إلخ.

وفي المجال التصويري العام للمدح، وعبر لوحة الثناء لديه يتواصل مثل ذلك الاستعراض الدقيق للأفعال المؤكدة بين المُضي ومقاصد التوكيد به نفيًا أو إثباتًا (جزعنا - رمنه - لم يلق - قد قرب - وجهت - سما - نول - أُبْنَ - ارى - فقد

بث – وقفته – جلوت – سقيت... إلى ما قصد إليه من توظيف للأسماء والجمل الاسمية التي طالما وزعها في تداخل واضح مع الجمل الفعلية بقياس منطقي للحِكم حينًا في مشهد الرحيل:

أَلَـمْ تـعلـمي أن الـزِّمـاعَ علـى الـسُّرى
اخـو الـنُّجْـح عـنـد الـحـادثـات وصـاحـبه؟

دعـيـنـي عـلـى أخـلاقِـيَ الـصُّـمِّ إنمـا
هـي الـوَفْـرُ او سـربٌ تـرِنُّ نـوادِبُـهْ

فـإن الـحـسـامَ الـهـنـدوانـي إنمـا
خـشـونـتـه مـا لـم تُـفَـلـل مـضـاربِـه

وكذا كان صنيعه في فضاءات المدح:

يـقـولـونَ إن الـلـيـثَ لـيـثُ خَـفِـيَـة
نـواجـذُه مـطـرورةٌ ومـخـالـبُـه

ومـا الـلـيـثُ كـلَّ الـلـيـث إلا ابـنُ عـثـرةٍ
يـعـيـشُ فُـواق نـاقـةٍ وهْـوَ رَاهـبـه

وإلى جوارها جاء بصيغ الإطلاق والتعميم التي حققت له الكثير من غايات التصويرية من جراء اختيار بعض مفرداته كلما قصد إلى توسعة المجال الدلالي للصورة لتحكي جانبًا من لقاء القديم مع المستحدث ضمن ما تحكيه من قدرته على ذلك التفاعل بين مكنونات موروثه الفني وبين نظرية الشعر التي انطلق منها وآمن بها، وجاءت تطبيقاته الفنية لحظة ميلاد القصيدة جزءًا لا يكاد يتجزأ منها، سواء أوقف المتلقي على القراءة الكلية للنص الشعري، أم توقف عند تحليل صور جزئية تظل مرتبطة – عضويًا – بذلك البناء المحكم للوحاته الكبرى التي حرص على رسم رتوشها الفنية بكل ما انطلق فيه من دقته وصرامته المنهجية في رحلة الإبداع التصويري.

ثالثًا: مستويات الخطاب اللغوي في بنية القصيدة

من الطبيعي أن تتعدد المستويات لدى المبدع بقدر تفرده وتميزه على المستوى الشخصي من جانب، وبقدر طبيعة قناعته بتمثل المشترك اللغوي الذي يتعايش من خلاله مع أبناء جيله وأيضًا مع تراثه وأسلافه وإلمامه به من جانب آخر، وهنا تتسع مساحة التجديد، ويزداد فضاء ساحة الابتكار، مع فرص الإضافة بقدر تمكُّن الشاعر من لغته بكل ما وراءها من الدلالات والصور والمعاني، وبقدر قناعات الشاعر نفسه بمفاهيمه للظاهرة الإبداعية التي طالما شخصت لدى أبي تمام في مطلب وجوب الارتقاء بجمهوره ورفض الهبوط إلى مستواه، ومع الاستمرار في تصعيد لغة الشعر إلى حيث يكون إنجازها البعيد عبر آفاق التصوير، وتجاوز أزمة (التلقي) بصرف النظر عما يواجهه الشاعر نفسه من اتهامات بالغموض أو الغرابة أو التعقيد، أو كسر عمود الشعر، أو الإسراف في البديع والزخرف أو نوافر الأضداد، أو التكلف أو الإفراط في تطويع مصطلحات العلوم، أو ما أضيف إلى ذلك كله حتى من صور الإحالة أو التلاعب بالاشتقاق أو المقابلات أو الغلو في تشخيص المعنوي، أو تجسيد المجرد، أو الوصول إلى حالة من فساد الطبع وزيف الإحساس – أحيانًا – على النحو الذي تصدى له النقاد القدامى كلما أصدروا أحكامهم على الشعر – أو الشعراء – سواء من باب التحامل على البعض، أو من منظور الدفاع عنه أو الانحياز أو المجاملة لمدرسته الفنية.

وفي مقابل كم الاتهامات التي تم توجيهها لأبي تمام من بعض نقاد عصره وغيرهم من اللغويين يمكن تصور الردود من واقع ذلك الإدراك لتنوع مصادر فكر الرجل، وحجم المؤثرات البيئية والمعرفية ومصادر التكوين لدى شاعر هو ناقد بثقافته ومؤرخ بفكره حيث كانت له نظريته الواضحة في التأليف والإبداع من جانب، وله – أيضًا – رؤيته وموقفه الواضح تجاه الموروث بكل وعيه لأهمية الحوار معه من جانب آخر حتى وضعه كثيرًا – أي التراث – موضع المساءلة والمراجعة والحوار

والتجديد والإضافة، مما انعكس في نصيحته التاريخية لتلميذه البحتري لأن يجود شعره بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، والمهم هنا قيمة مطلب النسيان الذي يبدو مستحيلاً - بالطبع - حال إبداع النص، أو تسرب المكنون الثقافي اللاشعوري عبر صوره ومجازاته وتقاريره، إلى جانب مفهوم النسيان بمحاولة النأي عن محنة الوقوع في شرك السرقات الشعرية التي وجدت لها مساحات متعددة في مصادر نقدنا القديم[1].

وبذا يظل تميز أبي تمام شاخصًا في مستوى تفاعله مع لغته وثقافته وفكره وأحداث عصره ومع كثير من بينات الفكر المعاصر له ومصادره، إلى جانب اعتداده بدرجة وعيه بكيفية نظم القصيدة باعتبارها ممثلة لذاته ولأبناء مجتمعه، ومستوعبة لتجارب الأمة في حروبها ومعاركها بحكم تعايشه معها، ومستوحية من داخله نداء تجاربه الإنسانية المعمقة عبر تمريرها بمرحلة الوعي الفكري والنقدي بشكل واضح وجلي.

ومن مثل هذا المنطلق جاء حرصه على توالي الصور، وعلى تكثيفها عبر تجاوز المعاني (الأُول) إلى المعاني (الثواني) التي تظل بمثابة المعنى الأصلي للدلالة بما تفيض به من التأويلية واتساع فضاءات النص الدلالي، وهو ما استعان فيه الشاعر بالأساليب البيانية والتقنيات المتعددة في علم البيان من الاستعارات التمثيلية والتصريحية والمكنية وتقنيات علم المعاني من الإطناب والفصل والوصل والإنشاء والقصر وغيرها من متعلقات الفعل بين الذكر والحذف والتقديم والتأخير وحال المسند إليه مع الحذف والتنكير والتعريف بالإضافة والإشارة والموصول وغيره، وكذا مع تقنيات علم البديع من السجع والجناس والمبالغة والمطابقة والمقابلة وغيرها من صور المعالجة الفنية[2].

---

(١) والقصد هنا الإشارة إلى مستويات الكلام وأنواع القوافي وصور الإيقاع والأصوات والظواهر الموسيقية المتنوعة والمصادر الثقافية والواقعية للتجارب، إلى جانب صور التصرُّف في المعاني والتراكيب والصور والتعابير والأساليب والصيغ العامة أو النادرة.

(٢) هاملتون: الشعر والتأمل ص١٦٥، وهو ما ينسحب على الشعراء الذين ضمهم القدماء في باب الحكماء على طريقة أبي تمام والمتنبي والمعري ممن جنحوا إلى إطلاق الأحكام من خلال تجاربهم حيث تداخلت حلقاتها بين الذاتي والغيري، والمجتمعي والإنساني، حتى صارت حِكَمهم صالحة للتداول عبر الأجيال والأزمان من جراء معاناة الشاعر الحكيم في نسقه وصياغاته وهو ما برع فيه - إلى حد بعيد - أبو تمام.

ومعنى هذا كله أن طبائع الصور قد تحولت لدى أبي تمام بقدر ما منحها المبدع نفسه من حصاد كده الذهني ومن جهوده الفكرية حتى منذ جنوحه إلى أبسط تلك الصور التشبيهية التي طالما تعاورها الشعراء - على تفاوت ضروري فيما بينهم - حيث مال إلى الابتعاد عن حالة الجمود والسكونية مفضلاً عليها مثلاً في حقل التشبيه البليغ والتمثيلي والضمني بما يتسق مع صلاحية التشبيه للسرد الشعري كتقنية بلاغية بيانية تبدو موظفة بشكل دقيق في نقل حالته الشعورية، مع تصوير لحظة التشكيل الجمالي للنص حتى ليكشف الأحداث، ويساعد على تناميها، مع ضمان جاذبية عنصر التشويق، وتقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، ومع توظيف الاستعارة - أيضًا - بمختلف صورها ودرجاتها المكنية القائمة على كناية المشبه به بعد حذفه، أو ترك المشبه موزعًا بين تشخيص، أو تجسيد ومبالغة، وتأكيد بما يحقق حزمة من الوظائف النفسية والفكرية والاجتماعية والحربية والفنية على نحو ما عرضه من تحولات مشهد (الزمن) في عمورية بين «ليل» و«نهار» مما خالف به قوانين الأشياء إلا في سياق تجربة الشاعر وتجربة الأمة المحاربة انتقامًا لكرامة المرأة المسلمة في صورة المدينة ونساء الروم:

غادرتَ فيها بهيمَ الليل وهو ضُحىً
يشلُّه وسطها صبحٌ من اللهبِ
حتى كأن جلابيبَ الدجى رغِبت
عن لونها، أو كأن الشمس لم تغب
ضوءٌ من النار والظلماءُ عاكفةٌ
وظلمةٌ من دخان في ضحىً شحب
فالشمسُ طالعةٌ من ذا، وقد أفلَت،
والشمسُ واجبةٌ من ذا، ولم تَجِب
تَصرَّحَ الدهرُ تصريحَ الغمام لها
عن يوم هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُب

لـم تَـطلُـعِ الـشـمـسُ فـيـه يـوم ذاك عـلى

بـــانٍ بــاهــلٍ ولـــم تــغــرُب عــلــى عَـــزَب

حيث يوظف الشاعر ما تميَّز به من صور الوعي بأسرار اللغة وقدرتها على الإفصاح عن مكنون ملكاته وقدراته من واقع صلته القوية بمفرداتها وتراكيبها وفنونها وينابيع أسرارها وإمكاناتها على الإيحاء والأداء، وكأن أبا تمام يضع التجربة والإحساس موقع التأمل إذا ما أخذنا بمنطق (هاملتون) في تحليل علاقة الشعر بالتأمل حيث يرى أن (الفنان هو الذي يخلق لنفسه فعلاً ولغيره بالقوة تجربة تأملية موحدة ذات طابع يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، وذلك عن طريق فرضه شكلاً على مادته الخاصة، والشاعر هو الذي يخلق تجربة من هذا النوع عن طريق تنسيقه الكلام تنسيقًا موزونًا)[1].

وحتى لا يطرح هنا السؤال حول عموم موقف الشعراء من تطويع اللغة وتوجيه معجمها إلى حيث يريد الواحد منهم طبقًا لتوجهات تجاربه فإن الأمر يظل مرهونًا بقدرة أبي تمام على التميز والتفرد بحكم ما درج عليه من قدرته على تطويع الثقافة جملةً واللغة تفصيلًا في خدمة تجاربه التي وضعها أبو تمام - أيضًا - موضع المساءلة والمراجعة بقدر ما امتلكه من مصادر معجمه البياني والدلالي، حيث اكتمل لديه المناخ الفكري متفاعلاً مع حسه الإبداعي لينطلق عبر صنعته الفنية بانتقاء الحروف والألفاظ وبناء الصور الاستعارية والتشبيهية والرمزية التي استوعب كثيرًا من تقنياتها ومضامينها بحكم علمه بالنحو والأدب والعروض

---

(١) يكاد أبو تمام يلتقي مع منهج الجاحظ الاستقرائي هنا حين يختزل المسافة بين الشعر والنثر في النسق السردي الذي أصبح قاسمًا مشتركًا بينهما، عند أبي تمام في استقصاء أركان المشهد بكل جوانبه وتداعياته، ولدى الجاحظ في لغته الجدلية ومناظراته الجادة التي يؤهله لها ثقافة المعتزلي الذي يحرص على إفحام خصومه إلى حد التسليم بمقولاته على غرار ما صنعه في كتاب العصا ضمن كتابه (البيان والتبيين) حال دفاعه عن العرب ضد مطاعن الشعوبية وتوقفه عند العصا والشجر ليتخذ شواهده من شجرة الرضوان وعصا سليمان الحكيم وعصا موسى عليه السلام وصولاً إلى عصا خطباء الإسلام على منابرهم من قبيل الدفاع عنهم ضد مطاعن الشعوبية.

والقافية والفقه والفروع والمذاهب والفرائض والفلسفة والمنطق والفلك والبلاغة واللغة والتاريخ، وبقدر ما استوحاه معها من فكر ثاقب حول تاريخ الحضارات والأديان والأحداث والمعارك والحروب، وهو ما سبق أن أشرنا إلى جوانب منه في تحليل قصيدته في مدح المعتصم وذكر أمر الأفشين (خيذر بن كاوس) وعلى نحو ما ورد من تفاصيل ذلك في دراسة (الإيقاع التاريخي في شعر أبي تمام ص٢٠ وما بعدها) حيث حدَّد الشاعر مجالات الدلالة بمشاهد النفاق والمنافقين ليمتد باللوحة عبر جذورها التاريخية من لدُن قصة عبدالله بن أبي سرح في عصر النبوة، إلى ما أفاده من قصة المختار الذي خان الهاشميين وهم يطلبون دم الحسين في عصر بني أمية، إلى ذكر يوم الفجار الجاهلي بما كان فيه من نقض العهد وخيانة المواثيق، إلى استقراء سير الأعلام التاريخية التي ازدحم بها النص حتى أحاله الشاعر - أو كاد - إلى رصد تاريخي محكم الأبعاد من رصيد الأعلام: خيذر بن كاوس، عبدالله بن سعد بن أبي سرح من كتاب الوحي، إلى الهاشميين مَنْ بقى منهم أو من رحل إلى الشام، إلى المختار بن عبيد الثقفي الذي تكشفت أسراره حين طلب الملك لنفسه بما يتناقض مع ما أعلنه من طلب قتلة الحسين ونصرة الدين، وقيل أنه كان يدعى أنه يوحى إليه، إلى فجور الأفشين الذي جعله يستدعى من ذاكرته التاريخية فجارَيْن قديمَيْن لقريش أدرك الثاني منهما الرسول صلى الله عليه وسلم، إلى عمرو بن شأس الأسدي الشاعر وابنه عرار الذي قال فيه:

أرادت عـــرارًا بـالـهـوان ومَـــن يـرِدْ
عـــرارًا لـعـمـري بـالـهـوان فـقـد ظـلـمْ

قاصدًا بذلك إلى رصد موقف المعتصم نفسه من الأفشين حين جعله منه مثل موقع الولد من أبيه، واعتقد فيه أكثر من اعتقاد عمرو بن شأس في ولده، إلى ما ذكره من إشارات متناثرة إلى كعب بن سعد الغنوي حين رثى أخاه شبيب بن سعد أبا المغوار، إلى (مازيار) وما كان من قتله على يد محمد بن إبراهيم،

إلى هارون الخليفة المعتصم الملقب بالواثق، إلى ملك (ذمار) باليمن القديم، إلى تواريخ مكثفة متداخلة من تاريخ قريش والأنصار ويعرب ونزار، وما يليها من مشاهد الفضاء الجغرافي الضارب بين الصين والأندلس في إشارة واضحة إلى اتساع امبراطورية الإسلام، مع ما حرص على تصويره من المنظور الايجابي للهداية والإسلام من جانب، يقابله – من الجانب الآخر – مواقف شياطين النفاق ومشاهد أهل الطغيان والكفار من عُبَّاد النار.. وحتى عند تلك اللوحة الأخيرة لا يكاد يفوته منطقه الاستقرائي حول تاريخ تلك النار التي طالما عبدها الفرس، أو النار التي أحرقت الأفشين جزاء جرائمه، إلى نار حاتم الطائي التي طالما رفعته على قائمة أهل الكرم والعطاء في تاريخ الجاهلية، إلى استغراقه في التوقف عند مشاهد نار العذاب في الآخرة للمنافقين والمنافقات والكفار، وما يماثلها من مشاهد نار (جهنم) ومساق الكفار إليها زمرا.

وبذا تعددت لديه مستويات الخطاب اللغوي، وتنوعت بعمق استقصائي حتى لبت مطالبه، وصوَّرت تجاربه، على نحو استقرائي سواء أكان ذلك في حيِّز التصوير البياني أم في غيره من تلك الحالات (اللغوية) على منهجه في توظيف الأساليب الإنشائية كتقنية من تقنيات علم المعاني لها وظائفها موزعة بين استفهام أو أمر أو نهي أو تمنٍّ، مع توظيفها في التنبيه أو الاستعطاف أو الالتماس أو التحذير أو الاستدراك أو الاستنكار، أو التوبيخ أو النصح أو الإرشاد أو غيرها.. وكذا في موقفه من تقنيات علم المعاني وما تقتضيه بلاغة القول من ربط المعاني بشكل تعبيري حتى يتحقق للشاعر كمال الاتصال أو ما يشبه ذلك من حالة نقل الرؤية وتصوير التجربة، وهو ما يمتد إلى عطف بعض الجمل على بعض، أو الفصل بتركه، أو الربط والتوضيح والترتيب والتعقيد والانتقال والتحديد، إلى غير ذلك كله من صور الإطناب التي لا تخلو من فائدة توكيدية أو معنوية أو صوتية، ومثلها في الايضاح بعد الإبهام، أو تفصيل المجمل، أو التشويق والإفهام والتوكيد، وهو ما تتبناه دراسات بلاغة النص الشعري

القديم وأسرار النظام اللغوي في إبداع شعرائه عبر المسارات الدلالية والأنساق التصويرية[1] ليبقى المهم في عالم أبي تمام أنه استطاع بنجاح مبهر أن يطرح من صور الخطاب اللغوي ومستوياته ما يحكي شخصه، ويصور تجاربه، ويعرض فكره ومبادئه، مما يشي باتساق مؤكد بين مفاهيمه النظرية التي طالما طرحها حول الظاهرة الإبداعية وبين ما صاغه في شعره على اختلاف دوافعه وموضوعات نظمه التي استطاع من خلالها أن يوظف معجمه في خدمة تجاربه من جانب، والإسهام في نقلها إلى جمهوره عبر صور مركبة من جانب ثان، مع الإبقاء على حقه في التميز بتنوعها وتكثيفها من جانب ثالث.

وبذلك اتسع مجال الخطاب اللغوي في شعره بدءًا من تعددية حقول التصوير الخاصة بالشاعر نفسه أو الخاصة بممدوحه عبر حماساته أو ما يوازيها في موقفه من المهجوين أو ما طرح لديه في باب الفخر أو الغزل أو الطبيعة، وهو ما يمتد خلال توظيفه للظواهر الصرفية والمعجمية إزاء صفات الممدوح أو الخصم أو المهجو أو الجيش وفي كلٍّ كان شديد الحرص على توظيف لغة الخطاب الشعري بكل ما شهدته من تعددية في الإيقاع الصوتي عبر الأبحر الشعرية والعروض والضرب وحروف الروي وحركاته مع تجدد المجالات الدلالية بين الفخر والمبالغة وصنعة المحسنات اللفظية من السجع إلى الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير إلى التوكيد والتكرار والمجاز وتوظيف صيغ الشرط والتصغير وأسماء الإشارة وغيرها بنفس الدقة وذات التروي الذي عرف به أبوتمام بحكم دقة ثقافاته وشدة حرصه على تداخلها في النسق الشعري والصياغة الجمالية.

---

(١) تراجع في هذا الإطار أطروحة بنية القصيدة في شعر ابي تمام (يسرية المصري) في تحليل البنية الإيقاعية من الأوزان والقوافي وموسيقى الحشو إلى البنية الدلالية بين الإفراد والتركيب والبنية الدلالية للمطالع والبنية الدلالية اللغوية بما حولها من إشكالات الصراع بين الموروث والمستحدث والإبانة عن العلاقات المركزية في النص الشعري وتحليل نماذج كاشفة عن الثوابت والمتغيرات في إبداع أبي تمام.

رابعًا: حوار الثقافات وتداخلها في بنية القصيدة لغويًا

وتبدو البنية اللغوية للنص الشعري مجالاً خصبًا ورحبًا لتجليات ثقافات الشاعر، وإبراز تقاطعاتها المركبة بين مصادرها المتعددة ومعالمها المستحدثة التي طالما تفاعل خلالها المبدع مع علوم عصره مطوِّعًا مصطلحاتها إلى حيث يكون الجديد في صناعة ذَوْب لغوي جامع بين البدوي والحضاري، بين البسيط والمركب، بين العقلي والوجداني وهو ما يشع ويتسع ليشمل الذاتي والغيري وما بينهما من مفارقات في مختلف الأحوال.

ولعل من المناسب أن يقف النقد عند كشف ما وراء ظاهرة الإبداع ذاتها من دلالات فكرية ونفسية ومجالات لغوية، وهو أمر ممكن في فهم مقاصد أبي تمام ومذهبه الشعري، وربما بدا الأكثر تناسبًا عبر محاولة استكشاف تداعيات طبائع النمط الإبداعي لديه في سياق اللغة السائدة في شعره وفي عصره، بما يحيطها من المعالم المطروحة حول خصوصية إبداعه، لعلها تطلع علينا بعدة ملاحظات ونتائج لها تكون أهميتها كلما اقتربنا من نماذج شعره، أو تحليل لغة قصائده:

أولاً: أن الشاعر قد صدر عن وعي نقدي ونظرية واضحة الحدود والملامح والقسمات، تلك التي تعكس مشاهد من تصوُّره لماهية الظاهرة الإبداعية، وفهم مرتكزات التشكيل الجمالي للنص، وكشف الطبائع النوعية للوظائف المنوط بها إبداع القصيدة، وهو ما تجلّى - بشكل مؤكد - في صنعة اللغة (الشاعرة) عند أبي تمام بين إفراط في لغة البداوة حينًا لكشف حدود إلمامه بها، وبين الإبانة عن فهمه لأبعادها ومجالاتها الدلالية، وبين استيعابه الدقيق لكل مستجدات المرحلة وعلومها ومعاجمها وكأنه لم يشأ الإفلات من هيمنة الموروث الجمالي، ولم يخرج على روح القصيدة العربية القديمة، أو يتجاوز هيكلها وشكلها العام الذي وصَفه ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) حال تفسيره للمقدمة والرحلة والموضوعات والخواتيم[1] وأيًّا كان

(١) ابن قتيبة، الموقف النقدي لدى ابن قتيبة حول قصيدة المدح وتفسيره لبنائها الفني من منظور التلقي وتجاهله دور المبدع في ميلاد عمله، ويمكن مراجعة التعليق على رؤية ابن قتيبة تفصيلاً في كتاب أشكال الصراع في القصيدة العربية (ج٥/العصر العباسي).

الموقف من ابن قتيبة – اتفاقًا معه أو اختلافًا حوله – فيظل المؤكد أن أبا تمام قد خرج على مفهوم (عمود الشعر) بكسر حدود الصورة النمطية، وتجاوز المألوف فيها، وإن ظل باقيًا على النموذج الطللي – مثلاً – دون تراجع عنه على نحو قوله الذائع في سياق معجم طللي مكثف بين الاستفهام والذهول والدمع والصبر والديار والدروس والربوع والسحائب واستقاء المطر:

متى انتَ عن ذُهليَّةِ الحيِّ ذاهلُ
وقلبُكَ منها مُدَّةَ الدهر آهلُ ؟

تطلُ الطلولُ الدمعَ في كل موقفٍ
وتمثُلُ بالصبر الديارُ المواثِل

دوارِسُ لم يَجفُ الربيعُ ربوعَها
ولا مَرَّ في أغفالها وهو غافل

وقد سحَبَت فيه السحائبُ نيلَها
وقد أُحملت بالنور منها الخمائل

(١١٤/٣)

حيث يتشح الشاعر بثوب البادية، وينطلق من عباءتها ماثلة في معجمها ومفرداتها وتراكيبها وصورها منذ عمد إلى التجريد الذهني في مخاطبة النفس بضمير الخطاب واقفًا بها عند مشاهد الزمن والأطلال والصبر والدروس والامحاء والربوع والسحائب التي أضاف إليها الخمائل، وكأنما عمد إلى صناعة ذلك التكثيف التصويري للمشهد الطللي القديم حتى وإن لم يستوقف الرفيقَيْن أو يستبكي الصاحبين، وإن لم تخلُ قصائده – أيضًا – من مثل ذلك الطرح بشكل يتجاوز به المألوف – أحيانًا – على نهجه في مثل قوله في لوحة الربيع المشهورة عنه ومطلعها الدال على صناعة المشهد من الواقع الحضاري المتجدد:

رقَّتْ حواشي الدهر فهي تَمَرْمَرُ
وغدا الثرى من حَلْيه يتكسَّرُ

ليردف المطلع بلوحته المشهورة:

مطرٌ يذوبُ الصحو منه وبعدَهُ
مطرٌ يكاد من الغضارةِ يُمطِر
غَيثانِ: فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ
لك وجهُهُ والصحوُ غَيثٌ مُضمَر
يا صاحبيّ تقصّيا نظريكما
تريا وجوهَ الأرضِ كيف تَصوُّر
تريا نهارًا مشمسًا قد شابَه
زهر الرُّبَا فكأنما هو مُقمر
دنيا معاشٌ للورى حتى إذا
جاء الربيعُ فإنما هي منظر
(١٩٤/٢)

وكأنما طبق الشاعر نظريته في ضرورة استقراء الظواهر، أو استقصاء أركان الصور كلما وجد سبيله إلى الصدور عن مكنون تراثه البدوي عبر تشكيلات جمالية متجددة تظهر كثافة ذلك المعجم في بعض منها حينًا، ويظهر ذلك التماس مع الواقع الحضاري على نحو ظاهر في البعض الآخر حينًا آخر تعكسه صيغ التجديد في مشهد الدهر وحواشيه على سبيل التشخيص وصولاً إلى التشكيلات الجمالية المركبة بين المطر والصحو والغضارة والنهار المشمس وزهر الربى وجمال الربيع دون أن ينس الشاعر اختراق اللوحة الحضارية باستدعاء خطاب البدوي القديم في استدعاء الفريق لا للبكاء أو الوقوف أو الاستيقاف أو الوقوف ولكنه مطلب المشاركة معه في تأمل الظاهرة الحضارية المتجددة.

ثانيًا: حرص الشاعر على إظهار صور من التصالح مع ذاته، مع تجاوز تناقضات وانقسامات غيره من الشعراء الذين وقعوا ضحايا التباين بين الادعاء بالثورة الفنية في ذات الوقت الذي عجزوا فيه حتى عن مجرد الخروج على محتوى النمط الموروث - أو شكله - على منهجية أبي نواس في حركته التجديدية المزعومة، حيث اختلف الأمر لدى أبي تمام الذي شُغل به النقاد سعيًا وراء فهم مقاصده وحقائق مراميه، فكان بمنطقهم (زعيم مدرسة البديع العباسية) في دورها الثاني الذي تفوق خلاله على أستاذه مسلم بن الوليد، حيث بدا البديع لديه أداة فاعلة في تشكيل جماليات الصورة، وإن قصد كثيرًا إلى تكثيفه منذ ألقى بظلاله على المشهد الإبداعي.. ومع هذا فقد ظهرت الاتهامات التي استساغ البعض توجيهها إليه بمنطق (ابن المعتز) في رسالته التي خصه بها (في محاسن أبي تمام ومساوئه) من أن شعره قد ازدحم بالبديع حتى أفسده على طريقة مسلم بن الوليد، إلى ما وراء ذلك من توصيف لشاعريته في إطار من فن (الحكمة) الذي رآه بعض النقاد متفوقًا فيه حتى سجلوه له وللمتنبي من بعده - في القرن الرابع - من أنهما حكيمان والشاعر البحتري، بل لعل الحكمة هنا تقتضي الكثير من ذوْب الثقافات التي استوعبها الشاعر ووعاها بحكم كم العلوم والأفكار التي اطلع عليها، أو تداعيات الصدور عنها في صوره وتقاريره مستخدمًا في صياغتها لغته القطعية بما وراءها من معان ودلالات على غرار ما أُذيع بين القوم أو ما تدوول من بعض حكمه من مثل قوله على منهجية صياغاته للفن:

ليس الغبيُّ بسيدٍ في قومهِ
لكن سيدَ قومهِ المتغابي

أو عن الحُر:

والحرُّ يسلبُه جميلَ عزائهِ
ضيقُ المحل فكيف ضيقُ المذهبِ؟

أو عن ظاهرة الحسد والحساد:

لــولا اشــتــعــالُ الــنــار فــيــمــا جــاورت
مــا كــان يُــعــرف طِــيــبُ عــرف الــعــود

لــولا الــتــخــوف لــلــعــواقــب لــم تــزل
لــلــحــاســد الــنُــعــمــى عــلــى المحــســود

وهو ما أوجزه تارة في بيته الذائع:

وإذا أراد الــلــه نــشــر فــضــيــلــةٍ
طُــويــت أتــاح لــهــا لــســانَ حــســودِ

حيث يحرص الشاعر الحكيم على ضبط إيقاعاته اللغوية في مثل ذلك الإطار التقريري المباشر، وإن لم يخل الأمر من استعانته بالتصوير والمجاز، أو التلاعب أحيانًا بمقدرات اللغة ومشتقاتها كلما وجد سبيلاً لذلك وبقدر ما رآه مناسبًا في حديثه الحكمي أيًا كان موقعه من مقدمات قصائده أو في خواتيمها، أو في صميم موضوعاتها.

والشاهد في هذا الجانب أن أبا تمام قد اتهم بالإسراف في البديع فلم يجد في ذلك غضاضة، كما اتهم بكسر (عمود الشعر) لخروجه على المألوف في التصوير والإبانة والوضوح فلم يجزع من تكرار الاتهام بل تواصل - جدليًا - مع نقاده طالبًا منهم ضرورة الصعود إلى مستواه دون هبوطه هو نفسه إلى مستواهم ليمتد الأمر لديه إلى حد الوقوف على ما شُغل به من نوافر الأضداد ومقابلات المعاني أو اشتقاقات الصور للمجرد موزعًا ذلك كله بين تجسيد وتشخيص، فلم يجد في ذلك حرجًا بقدر ما أعد للأمر عدته بحكم تمكنه من لغته وامتلاكه مفاتيح النظم بها بعيدًا عن شبهة الإسفاف أو الهبوط دون مستوى لغة الشعر الواجبة من وجهة نظره الناقدة.

ثالثًا: أن أبا تمام قد نجح في صناعة مزاوجة هادئة وسعيدة بين ثقافته اللغوية عبر الموروث الطويل الذي طالما اعتد به في وحشياته وحماسته وما جمعه من نقائض جرير والفرزدق حتى راح يجاري ويباري المؤلفين والمصنفين في عصره، وهو ما صدر عنه – أيضًا – في عمق إبداعه الشعري الذي مال فيه إلى استعراض قناعات خاصة بتميُّز لغة الشعر، وحتمية ارتقاء درجات التصوير بصرف النظر عن تقاطعات مصادره التي جمع خلالها بنجاح – منقطع النظير – بين القديم الموروث والمستحدث الوافد حتى استطاع تجديد القديم وتحديث مواده وصوره ومعطياته، كما استطاع – في نفس الوقت – تأصيل الجديد المستحدث بحكم ارتقاء معجمه اللغوي الذي لم يهبط به في لوحة (ما) أو مشهد فني بعينه إلى حد الابتذال أو التسطيح أو السوقية، الأمر الذي بانت تجلياته وتداعياته واضحة في مشاهده الحكمية وقصائده الحربية تلك التي استوعبت الكثير من معجمه بين مفرداته وأصواته وتراكيبه على السواء.

وبذلك تحولت القصيدة لديه إلى مجال استعراضي خصب يستوعب لحوار ثقافاته اللغوية بقدر ما بدت كذلك في احتضان ثقافاته العلمية بوجه عام.

رابعًا: أن منهجية الإبداع لديه قد قامت على التعددية والتنوع وتلاقي البيئات والأفكار وتباين مصادر التصوير بقدر ما صنعه من تطويع مصطلحات العلوم العربية والمزاوجة بينها وبين ما اكتسبه من العلوم الأجنبية بقدر ما تسمح به التجارب والمواقف وما تستوعبه القصائد والمقطعات بما يحكي فصلاً خاصًا من ذلك الحرص والدأب على إفساح المجال للمستحدث الوافد الذي أبدعه الآخر ليكون طرفًا في الظاهرة الإبداعية، ولا غرو في ذلك إذا تذكرنا حرص العرب على فتح نوافذ الثقافة العربية على الفكر اليوناني والسرياني والهندي والتركي وغيره في ظل حركة الترجمة التي بدأت حرفية أمام كتابي أرسطو (الشعر) و(الخطابة) فصارت واحدًا من مصادر إبداع أبي تمام.

خامسًا: بنية اللغة والنظرية الناقدة لدى الشاعر

وكما انقسم القدماء حول تشخيص الطبيعة النوعية للمشروع الإبداعي لدى أبي تمام – بوجه خاص – فقد اتفقوا على ثوابت تتعلق بمستوى أدائه وطبيعة وعيه شاعرًا ثريًا وناقدًا مدققًا يعرف حق صنعته الفنية فلا يتنازل عنه، ولا يفرط فيها، متسلحًا في ميلاد قصيدته بمجمل ثقافاته التي طالما غذّى بها شعره، وأنطق بها صوره وزحم بها قصائده، وأكد بها مواقفه عبر لوحاته الكلية أو صوره الجزئية وتقاريره المباشرة، فظهرت معالم المصالحة النقدية جلية بين موقفَيْه النظري والتطبيقي بشكل يحسب له بقياس مذهبه النقدي من ناحية، وانقسام مدارس النقاد من حوله من ناحية أخرى.

وقد أصبح الشعر – بتلك المعايير – مجالاً رحبًا لاستيعاب فكر الشاعر وإبراز قدراته عبر صياغة تجاربه ومفاهيمه، وبقدر ما استوعبه من ملابسات عصره وفكر مجتمعه مما حقق له ذلك الإنجاز الرفيع الذي طالما صوَّره وتصوَّره في مثل قوله:

سأجهدُ حتى أُبلغ الشعرَ شأوَهُ
وإن كان لي طوعًا فلست بجاهدِ

وهو ما دعاه إلى الإعجاب ببدائع شعره وروائع صنعته حتى انتهى إلى تغزله في قصائده التي رآها تارة (عقدًا) وأخرى (غرائب) وثالثة (شوارد) في مثل أقواله:

نظمتُ له عقدًا من الشعر تنضب الـ
ـبحار وما داناه من حليها عقد

غرائب ما تنفك فيها لبانة
لمرتجز يحدُو ومرتجل يشدو

ولذا صور آثارها على المستوى النفسي لدى المتلقي أيضًا:

منحتكها تشفي الجوى وهو لاعج
وتبعث أشجان الفتى وهو ذاهل

تـــرد قـوافـيـهـا إذا هـــي أرسـلـت

هـوامـل مـجـد الـقـوم وهـــي هـوامـل

فـكـيـف إذا حـلـيـتـهـا بـحـلـيـهـا

تـكـون وهـــذا حـسـنـهـا وهـــي عـاطـل

وكأنه يصوغ بذلك نظريته اللغوية ورؤيته النقدية معًا حول مرتكزات نظم القصيدة، ومراعاة حالات التصوير بشروطه هو، وبقياس يخالف به أصحاب نظرية اللفظ والمعنى كما طرحتها - مثلاً - مفاهيم (ابن قتيبة) حول ما حسُن لفظه وحسُن معناه، وما حسن لفظه وقبح معناه، وما قبح لفظه وحسن معناه، وكأنما جعل الناقد الشعر مجرد صناعة لغوية تكاد تنفصم فيها عُرى الأداء بين لفظ ومعنى، وهو ما تجاوزه الجاحظ حين صاغ نظرته حول المعاني المطروحة في الطريق، وما يختلف عنها - بالطبع - من القدرة على النسج وورنق الصياغة وحسن التصوير.

وخلال صياغته لنظرية الشعر ظهر حرصه الشديد على تحصيل المعرفة من مصادرها المتعددة مع ما اكتسبه من صفة الظُرف وحسن الأخلاق وكرم النفس والمحافظة على زي الأعراب (على حد تعبير صاحب تاريخ بغداد في سفره الثامن، ص٢٤٣).

وهو ما اتسق فيه المؤرخ مع رؤية الآمدي الناقد اللغوي الذي لم يستسغ شعر أبي تمام ربما لأنه لم يفهم طبائع مذهبه أو خصوصية صنعته، ولكنه أدلى بشهادته له مثقفًا واعيًا وواعدًا (فما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه).

ومن ثم راح أبو تمام يتصور حلمه الباقي في خلود شعره ضمن سياق مفهومه لخلود الفن - بوجه عام - وإن ظل تركيزه واردًا على مدائحه - حينًا - في مثل قوله:

ســيــرتُ فـيـك مـدائـحـي فـتـركـتُـهـا

غُـــررًا تـــروح بـهـا الـغـداة وتـغـتـدي

وكأنه يذكرنا بما صاغه شاعر الجاهلية عمرو بن كلثوم حتى تندر به أحد شعراء تغلب:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمةٍ
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبدًا مُذ كان أوّلهمْ
يا للرجال لشعر غير مسئوم

ومن ثم كان تركيزه في نظرية الشعر من المنظور اللغوي على مستوى المعالجة ودرجة التمكن من امتلاك الأداة انتقاءً وتدقيقًا وتثقيفًا بما يملأ الدنيا من حوله حكمة في مثل قوله:

خذها مثقفة القوافي ربُّها
لسوابغ النُّعماء غيرُ كنودِ
حذّاءُ تملأ كلَّ أذنٍ حكمةً
وبلاغةً وتُدرُّ كلَّ وريد

ولعله – من هذا المنطلق تحديدًا – تجاوز غيره من الشعراء ممن حاولوا الاقتراب من منزلته، أو جربوا الدخول في حلبة التباري معه حتى ظل متفردًا بينهم بحكم مذهبه الجديد في دقة الصياغة وتفجير الطاقات الكامنة في اللغة وشحناتها التصويرية، مما دعاه إلى كشف طبائع المفارقات بين موقعه بين الشعراء والنقاد وبين موقع ممدوحه بين المدوحين في مثل قوله:

وقد علم القِرنُ المساميك أنه
سيغرق في البحر الذي أنت خائضُ
كما علم المستشعرون بأنهم
بِطاءٌ عن الشعر الذي أنا قارض
(٢/٣٠٠)

ولعله كان ملهمًا لتلميذه في القرن الرابع أبي الطيب حين أفاض في اختزال صورة الآخر تطبيقًا على كل من حاول منافسته في حلبة الشعر والتصوير ليخاطب سيف الدولة بثقته المفرطة:

اجـزنــي إذا انـشــدت شــعــرًا فـإنـمـا

بـشــعـري أتـــاك المـــادحـــون مـــردّدا

ودع كـل صــوت غـيـر صـوتـي فـإنـنـي

انـا الـطـائـر المحـكـي والآخـــر الـصـدى

وهو امتد لديه – من نفس المنظور أو قريبًا منه – إلى التفرقة بين الأنواع الأدبية إدراكًا منه لطبيعة اللغة الشعرية المركبة ولغة النثر التحليلية، فكانت له وقفة فارقة من اللغة بين يدي الشاعر، وبينها في قول الناثر في مثل قوله:

قـد جـاءَ مـن وصـفـك الـتـفـسـيـر مـعـتـذرًا

بـالـعـجـز إن لـم يُـغـثـنـى الـلـه والجُـمَـل

لـقـد لـبـسـت أمـيــر المـؤمـنــين بـهـا

حـلـيًـا نـظـامـاه بـيـتٌ سَــار او مَـثـل

غـريـبـة تـؤنـس الآداب وحـشـتـهـا

فـمـا تحـل عـلـى قـوم فـتـرتحـل

(٢٠/٣)

وهو ما امتد – بدوره أيضًا – في صور اعتزازه بشعره، واعتداده بمقاييس صياغاته وضبط أنساقه اللغوية، مما انعكس – أيضًا – في رؤيته للقضايا التي طالما أثارها حول الخطاب الشعري ومنطق الشاعر العظيم حين يهيمن عليه الإخلاص لفنه من واقع تعامله مع لغة متميزة تبدأ من صياغة البيت، وتتسع عبر رسم المشهد، ثم تمتد من خلال معان شوارد، أو صور نادرة تحقق طموحه وتحكي جوانب من رؤيته في مثل قوله:

مـهـدتُ لاسـمـكَ مـنـزلاً ومَـحـلَّـةً

فـي الـشـعـر بـين نـوادرٍ وشـواهـدِ

فـهـو المُـراحُ لـكـل مـعـنـىً عـازبٍ

وهـو الـعِـقـالُ لـكـل بـيـتٍ شـارد

(٨/٢)

وهو ما يؤكد تمكنَهُ من إحكام الأداة وهيمنته على تشكيلها من خلال أسس تثقيفها عقلاً وتعبيرها صورة ووجدانًا، مطالبًا الشعراء بأن يسلكوا نهجه في ضرورة التمهُّل والتروي والانتقاء، مع دقة إخراج المعنى والصورة بعيدًا عن شبهة اللغو في مثل قوله:

ثَبتُ الخطابِ إذا اصطكَّت بمُظلمَةٍ
في رحلهِ السنُّ الأقوامِ والركَبُ
لا المنطقُ اللغوُ يزكو في مقاومهِ
يومًا ولا حُجَّةُ الملهوف تُستَلَبُ

ولا أدل على حرصه على إبراز ذلك الطابع (النوعي) لصنعته البديعية من ذوده عنها، وتشبثه الدائم بها، وتبريره تكثيفها في شعره مهما بدت لدى (الآخر / المتلقي) غريبة، وهو نفس المنطق الذي ذاد به عن موقفه من (نوافر الأضداد) التي عُرف بها وعُرفت به، وطالما صدر عنها في فن إبداعي رفيع المستوى حتى وجد متعته - حينًا - في التصريح بالمصطلح الذي طالما أبرزته صوره النادرة في صناعة المقابلات اللفظية والمعنوية والتصويرية على غرار منهجه في رسم مشهده الغزلي النادر:

بيضاءُ تسرى في الظلام فيكتسي
نورًا، يظهر في الضياء فيظلم

إلى حد العرض المباشر لقضية نوافر الأضداد ذاتها في قوله:

ابغضوا عزكم وودوا نداكم
فقروكم من بِغضةٍ ووداد
لا عدمتُم غريبَ مجد ربقتم
في عراهُ نوافر الأضداد

وبنفس المعيار، ومن ذات المنطلقات بدا حرص الشاعر على استكمال جوانب (نظريته) في صياغة الشعر من واقع الإبانة عن مستوى وعيه النقدي بوظائفه سواء من منظور التلقي الذي صوره مرارًا، أو من منظور الإبداع الذي شغله طويلاً، حيث انطلق فيه بشكل غير مألوف حين وضع أمام شعراء المدح الأنموذج والمثال في إمكانية توظيف المدحة العباسية، لا من قبيل المجاملة أو التزلف أو النفاق، ولكن في سياق مختلف هدفه الرئيس رسم المثال الذي ينبغي على المدوحين اتباعه في مثل قوله:

ولـولا خـلالٌ سنَّـها الشـعـرُ مـا درى

بـنـاةُ الـعـلا مـن ايـن تـؤتـى المـكـارمُ

وإن كان ثمة تناقض بين هذا الحكم العام، وبين صور نسبية ربط فيها - أحيانًا - بين فنه وعطايا ممدوحيه، وعندئذٍ راح يغني مع السرب، ويدخل في عالم المادحين التقليديين من باب الاعتراف بالعطاء واللجوء إلى المجاملة على طريقته في قوله لمدوحه:

وكـم لـك عـنـدي مـن يـدٍ مُستـهلَّـةٍ

عـلـيَّ ولا كُـفـرانَ عـنـدي ولا جَـحـدُ

وتبقى خلاصة القول في موقفه لتفيد بأن أبا تمام قد أجبر القدماء والمحدثين على الوقوع في مزيد من الحيرة في تصنيفه شاعرًا وأديبًا ومؤرخًا وناقدًا ولغويًا ومفكرًا بحكم ما شغل به نفسه في معترك التنظير النقدي والحرص على الصياغة الجمالية حتى صنفه البعض شاعرًا حينًا، وناقدًا حينًا آخر على طريقة الدكتور إحسان عباس حين راح يطلق عليه مرة الشاعر وأخرى الناقد. (تاريخ النقد عند العرب ٤١).

أو ما أفاض فيه الدكتور محمود الربداوي من تحليل وتحديد لمستويات التلاقي والتشابه بين أبي تمام الشاعر وعبدالقاهر الجرجاني الناقد مبررًا لذلك بطبيعة الكد

والمعاناة لدى كل منهما حيث كان أبو تمام « يعمل فكره كثيرًا في إنتاج الشعر وهو يدفع به دون أن يرحم مستمعه، والجرجاني يعمل فكره كثيرًا في إنتاج النقد ويدفع به دون أن يرحم قارئه، ولكن أبا تمام على ذلك وقع على أبكار المعاني والتقط - بغوصه المعروف عنه - نفائس الدرر، ولذلك قال بعض نقاده إنه وجد ما أضلته الشعراء» (الحركة النقدية حول أبي تمام - ٣٨١).

وقد أفاض الدكتور الربداوي بمنطق الباحث في استقصاء الظواهر واستقراء الأبعاد ليطرح ما دار حول الشاعر الفذ من آراء وأفكار عرضًا ومناقشة وحوارًا مما أثرى به ساحة النقد حول فن الشعر لدى أبي تمام وبما يعكس - ضمنًا - صورًا من ثقافاته اللغوية التي طوعها في خدمة إبداعه.

****

مصادر ومراجع

أ. مصـــادر:

■ ابن قتيبة:

١. الشعر والشعراء، تحقيق / أحمد شاكر، دار المعارف، ١٩٦٦م.

■ ابن المعتز:

٢. طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف، ١٩٦٨م.

■ أبو بكر الصولي:

٣. أخبار أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٠م.

٤. أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق جمع هيورات دن، القاهرة ١٩٣٦م.

■ أبو تمام:

٥. ديوان شعره، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٦٥م.

■ الجاحظ:

٦. البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، ١٩٧٥م.

■ عبدالقاهر الجرجاني:

٧. دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجي ١٩٩٠م.

■ المرزوقي:

٨. شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١م.

أ. مراجع:

■ أ. أ. ريتشاردز:

٩. مبادئ النقد الأدبي، تحقيق: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للنشر، ١٩٦٣م.

■ إحسان عباس:

١٠. تاريخ النقد عند العرب، نهضة مصر، ١٩٧٢م.

■ جون ديوي:

١١. الفن خبرة، تحقيق: زكريا إبراهيم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

■ جون كوين:

١٢. بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش.

■ رشاد رشدي:

١٣. ما هو الأدب، الأنجلو المصرية، ١٩٦٠م.

١٤. مختارات من النقد الإنجليزي المعاصر، الأنجلو المصرية، د.ت.

١٥. مختارات من النقد الإنجليزي المعاصر.

■ ت. س إليوت:

١٦. التقاليد والنبوغ الفردي، الأنجلو المصرية، ١٩٥١م.

■ زكي المحاسني:

١٧. شعر الحرب في أدب العرب، المعارف، ١٩٧١م.

■ عباس العقاد:

١٨. اللغة الشاعرة، النهضة المصرية، ١٩٦٣م.

■ عبدالقادر رباعي:

١٩. الصورة الفنية عند أبي تمام، دكتوراه بجامعة القاهرة ١٩٧٦م.

■ عبدالله التطاوي:

٢٠ . النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي، دار غريب، ١٩٩٢م.

■ محمد مندور:

٢١ . النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، ١٩٧٢م.

■ محمد نجيب البهبيتي:

٢٢ . تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الكتب، ١٩٥٠م.

٢٣ . أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، دار الكتب، ١٩٥٥م.

■ محمود الريداوي:

٢٤ . الحركة النقدية حول أبي تمام، د.ت.

■ لطفي عبدالبديع:

٢٥ . التركيب اللغوي للأدب، النهضة المصرية، ١٩٧٠م.

■ هاملتون (روستر يفور):

٢٦ . الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

■ ديلبرس سكوت:

٢٧ . خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١م.

■ يسرية المصري:

٢٨ . بناء القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

■ يوسف خليف:

٢٩ . الشعر العباسي نحو منهج جديد، دار غريب، ١٩٩١م.

****

ملخص بحث

اللغة في شعر أبي تمام

أ.د. عبدالله التطاوي
كلية الآداب . جامعة القاهرة

مقدمة:

يبدأ البحث بمقدمة ثم تمهيد ومدخل نظري حول لغة الشعر وبيان دورها في التشكيل الجمالي للنص الأدبي، بما له من منطلقات معرفية ووجدانية وتأثيرات اجتماعية وفكرية وإيحاءات نفسية تتطلب – بدورها – إعادة قراءة القصيدة عبر الأنماط الصوتية والصرفية والتراكيب النحوية والمستويات الدلالية، ثم يتواصل الحوار النظري وصولاً إلى تميز أبي تمام بين شعراء عصره بما عُرف عنه من تزاوج الفكر والشعور ومقاييس الصنعة والكد الذهني، وما تجلى في وعيه النقدي من خلال نظرية الشعر بين فهمه للماهية والأداة والوظيفة، وانعكاس ذلك كله على شعره.

ومن المهاد النظري جاء الوقوف – تطبيقًا – على ما ينطق به ديوان أبي تمام من صور الإبداع التي استوعبت معجمه الإسلامي على تعدد مصادره ودلالاته، وبقدر تمكنه من توظيفها في إثراء صوره وتقاريره من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وقصص ديني وصيغ القسم والدعاء والشعائر والعبادات والأحكام والفقه مما ينضوي تحت ثقافة الشاعر من حصيلة علوم الأوائل مضافًا إليها معارفه العلمية واللغوية والأدبية والنقدية إلى جانب أرصدته من علوم عصره التي حاول تطويعها في إثراء معجمه الإبداعي، مما أدى إلى انقسام واضح في مدارس النقاد بين اتهامه بالإغراب والتعقيد والغموض، وبين إنصافه لدى نفر من النقاد الفلاسفة ممن أدركوا مسألة (الكد الذهني) التي انطلق منها في كثير من صوره مما ينعكس في مسألة التلقي ومستويات التلاقي والتفاعل من جانب الجمهور.

وينتقل البحث إلى قراءة مصادره اللغوية موزعة بين البدوي والحضاري وما بينهما من التلاقي والتقاطع مما ظهر جليًا في صوره، وبما ييسر الرد على بعض نقاده الذين عجزوا حتى عن مجرد فهمه أو استيعاب منهجه، أو الانخراط في سلك مدرسته البديعية، أو ما جنح إليه من رموز وفضاءات تصويرية صعب عليهم الغوص وراء أبعادها أو سبر أغوارها.

كما يتداول الدرس مستويات الخطاب اللغوي في القصيدة لدى الشاعر الناقد، سواء عبر حواراته مع النقاد أو نصائحه للشعراء، أو في صياغة قصائده ومقطعاته بما يعكس صورًا من وعيه بأسرار اللغة وقدرتها على الإفصاح عن ملكاته وقدراته من واقع صلته بمفرداتها وتراكيبها وفنونها وينابيع أسرارها وإمكاناتها على الإيحاء وإثراء القصيدة.

وبعدها ينتقل العرض إلى حوارات الثقافات وأصدائها في بنية القصيدة لغويًا من خلال ما وراء ظاهرة الإبداع ذاتها من دلالات فكرية ونفسيه ولغوية تعكس صورة من نظرية الشاعر في حتمية استقراء الظواهر، واستقصاء أركان الصورة وضبط إيقاعاته اللغوية في المساقات التقريرية المباشرة والمسافات التصورية المعمقة.

ثم يصل البحث غايته في مناقشة بنية اللغة والنظرية الناقدة التي دعت الشاعر إلى الإعجاب ببدائع شعره وتفهمه لخلود الشعر، والطبائع النوعية لصنعته الشعرية على النحو الذي انعكس نظرًا وتطبيقًا من خلال نظريته من جانب، وطبائع تجاربه من جانب ثان، وبما يفرضه ديوانه على قارئه من إعادة القراءة من جانب ثالث.

ويتكرر في البحث الإشارة إلى ساحات الدرس النقدي التحليلي الذي تناول بنية اللغة في شعر أبي تمام، أو الإشارة إلى الدراسات الأسلوبية الممكنة حول طبيعة اللغة الشعرية التي انطلق منها وانتهى إليها في إبداعه ليظل البحث بمثابة دعوة مفتوحة لإعادة قراءة الدراسات التي دارت حول فن أبي تمام بقدر دعوته المتجددة إلى إعادة قراءة ديوانه للوقوف على ما يكشفه من طبائع الفن وأسرار الصنعة في شعر أبي تمام.

****

بنية الصورة الفنية في شعر أبي تمام

أ.د. عبد القادر الربّاعي

شهد القرن العشرون نظريات نقدية متتابعة ومتطورة، وقد طرحت في هذه النظريات قضايا وأفكار ومناهج جديدة، كما تجددت موضوعات كانت متداولة قبل القرن العشرين بزمن. ولعل أبرز هذه الموضوعات القديمة الجديدة الصورة الفنية. فمصطلح الصورة أو التحويم حوله قديم في الفكر النقدي العالمي منذ افلاطون وأرسطو، وقد تمثل عندهما بالمحكاة التي تعني محاكاة شيء بشيء. لكنهما مختلفان على كنه المشبه به؛ فأفلاطون يجعل الشاعر كالمصور الذي يحاكي صور الحقيقة الناقصة وليست الحقيقة التامة التي هي علوية مثالية لا تتحقق على الأرض[1]، أما أرسطو فيرى الشاعر كالمصور مثلما رآه إفلاطون لكن وظيفة التصوير لديه مختلفة عنها لدى أستاذه . إنه يرى أن الشاعر يحاكي صورة الواقع والمظاهر الطبيعية الحقيقية: فهو إما أن «يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، وإما أن يحاكيها كما تُظن، وإما أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون»[2]

وقد وجد مثل هذا في الفكر النقدي العربي، ومن ذلك ما ورد في مقولة الجاحظ الشهيرة : «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير[3] وتبعه

---

(1) Plato: Republic of Plato, Translated with introduction and notes by Francis MacDonald Cornford, Oxford University press, New York & London,1960 pp 328-329

وانظر في هذا أيضاً جمهورية افلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٤، ص ص ٥٠٨-٥١١.

(٢) أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي،القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٤٢.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج٣، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٣٢.

عبد القاهر الجرجاني فربط بين الصورة ونظريته في النظم حين قال: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار»[1]. لكن الغالب على مفهوم الصورة في الفكر النقدي العربي القديم عموماً هو «الصياغة الأسلوبية بعامة» أما في المناهج النقدية الغربية القديمة فقد غلب على مفهومها «الصنعة الجمالية» حسب نظرية الأدب[2]. لكن النقد الحديث نظر إليها نظرة مختلفة فربطها بخيال الشاعر الذي هو عملية داخلية معقدة تتم في لب الشاعر. فالخيال كما وصفه كوليردج «هو نشاط روحي عقلي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة، أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل بوتقة أو أيقونة واحدة متحدة ومنسجمة في آن معاً[3]».

إن الخيال الشعري كما تجذر مفهومه في النقد الحديث يمكن أن يحد بأنه: «قوة ذات نشاط إنساني مركب توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز إنفعالي منظم وعميق، لتنتج صوراً وأشكالاً تصدر عن تجارب متجاذبة ومتنافرة في آن، لكنها منظمة ومتآلفة، وتؤلف كلاً متحداً[4]».

وانسجاماً مع هذا أصبح معنى الصورة في الشعر مقترناً بالخيال الخلاق المنتج للصور الشعرية وغيرها من الصور الفنية؛ ذلك أن الفن هو كما قالت سوزان لانجر «خلق صور ترمز إلى المشاعر الإنسانية[5]». فعندما نتكلم عن الصور المستدعاة في القصيدة إنما نتكلم عن الصور الفنية فيها.

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ١٩٩٢، ص٢٥٤.

(٢) ويليك، رينيه ووارن، وستن : نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق١٩٧٢، ص٢٤٩.

(٣) كوليردج: السيرة الأدبية، أو النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١ ص ص ٢٤٠ -٢٥١.

(٤) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، الطبعة الثالثة، دار جرير، عمّان/ الأردن، ٢٠٠٩، ص ٨٠.

(5) 8- Langer S.K. Problems of Arts, London, 1957, p.5.15

وهكذا امتد مفهوم الصورة الشعرية إلى جذرها الأساس (الفن) فأطلق عليها الصورة الفنية في الشعر. لكن هذه الصورة الفنية مختلف على تعريفها بين النقاد الذين اتخذوها أساساً لدراساتهم النظرية والتطبيقية حتى أمسى إيجاد تعريف واحد لها نوعاً من الوهم.

من هنا لا بد لنا من أن نحدد لها في هذا البحث مفهوماً نقيس به وعليه ما نحن مقدمون عليه في دراسة بنيتها لدى شاعر كبير من شعراء العربية في العصر العباسي الأول هو أبو تمام. لقد احتلت الصورة مكانة كبرى في المناقشات المعمقة داخل النظريات النقدية المعاصرة حتى وصفت في بعضها بأنها «البنية المركزية للشعر[١]».

فالتعبير بالصور مثلما قال باتريك جرانت Patrick Grant يوفر للإنسان مكاناً في الطبيعة الكونية، فالصورة في كل من العقل والأدب تؤدي وظيفة التأويل الروحي للإنسان من خلال الطبيعة التجسيدية التي تغدو بالأداء المادي (الفيزيائي) في العالم علامة فارقة للقوة الخلاقة الكامنة(٢).

وحين نذهب إلى س.دي. لويس (C.D. Lewis) صاحب كتاب (الصورة الشعرية) نجده يركز على كلية العناصر المكونة للصورة الشعرية في توضيحه لمعناها ووظيفتها الشعرية. فالتعريف الموجز لها عنده هو أن الصورة تعني «الرسم مصوغ بالكلمات»، لكن تفصيلات ذلك تمتد لتحوي أبعادها الكلية، ولهذا قال: «الصورة الشعرية رسم بالكلمات مشحونة بالشعور أو العاطفة»[٣]. وقد استعان لذلك بمفهوم كوليردج لها حين عرفها بقوله: الصورة كيفما كانت جميلة لا تشخص الشاعر، ولكنها تصبح دليلاً على أصالة عبقريته في حالة واحدة هي قدرته على تحويلها باتجاه سيادة الشعور

---

(١) نظرية الأدب، ص ٢٣٩.

(2) Grant, Patrick: Images and Ideas in literature of the English Renaisses , London,1968,p.18

(3) London 1979, p.9. - Lewis . C. Day: The Image, Jonathan Cape, Re

فيها، أو بتلاحم أفكارها، أو بكونها صورة أيقظتها وأوجدتها المشاعر الإنسانية[١].

واستغراق س. دي. لويس للبحث في الصورة وآلياتها أوصله لتأثيرها على متلقيها فرأى أن الصورة الشعرية هي- بشكل أو بآخر - صورة حسية مؤلفة بدرجة ما من كلمات استعارية تخفي في ثناياها بعضاً من المشاعر الإنسانية، ولكنها مشحونة أيضاً بحوافز مهمتها أن تحرر من داخل القارئ إحساساً شعرياً خاصاً ما كان له أن يتحرر بدونها»[٢]. وكان عزرا باوند Ezra Pound عرف الصورة بأنها» تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن[٣] . أما ريتشاردز I.A.Richards فقد علق كثيراً من الأهمية على الصفات الحسية للصورة[٤].

وبهذا تغدو الصورة أهم عناصر البلاغة الأدبية لدى الشاعر. أو أنها ـ حسب طبيعة الرؤيا الشعرية لها ـ حياة الشعر والذروة السامقة فيه حسب فيليب سدني[٥]. ولأهميتها الفنية العظمى في الشعر نصح عزرا باوند الشاعر بقوله: «أن تقدم صورة واحدة طوال الحياة أفضل بكثير من أن تأتي بمجلدات من الكلمات[٦].

ولكي يتشارك متلقو الشعر مع الشاعر في عالم القصيدة عليهم إدراك كيفية استخدامه للصور من أجل توصيل المعنى على نحو أكثر فاعلية وتأثيراً مما عليه في الواقع. إن شخصية الشاعر التي تتفجر في قصيدته هي صورة العالم المبتدع من كل ما يعرفه ويشعر به و يراه ويسمعه ويفكر فيه ممزوجاً معاً بذكرياته ومدركاته الحسية، ومؤلفاً من أشكال متنوعة تعيش متآلفة بقوة ومحبة. فبتأثير الانفعال المختمر يوثق وعي الشاعر القصيدة وترابطات عناصرها بوحدة تجمع بين العقل والإثارة في تجربة الصورة العميقة التي تؤلفهما معاً تآليفاً يتخطى كل ما هو مألوف.

---

(1) op.sit, 19

(2) p19 The Poetic Image

(٣) نظرية الأدب، ص ٢٤١

(٤) إ.ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ص ١٦٦- ١٨٧ وانظر فيه فصل: تحليل القصيدة.

(٥) انظر ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ص ١١٠ -١١٨.

(6) The poetic Image, p25

وتبعاً لهذة المنزلة العالية للصورة الفنية في الشعر يمكننا اصطناع تعريف لها يكون منتزعاً من مجمل ما وصفت به في المدونة النقدية الحديثة السابقة لنقول: الصورة الفنية هنا «هي أية هيئة حسية – على الأغلب – تثيرها الكلمات الشعرية في الذهن بحيث تكون هذه الهيئة معبرة عن تجربة شعورية عميقة وموحية بمعنى إنساني: ذاتي وكلي في آن معًا[1].

ولتفصيل هذا المفهوم العام يمكن القول: الصورة الفنية تركيبة معقدة تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين أشياء متعددة داخل نص تجتمع فيه وتتوحد على حد التوافق أو التباين لتؤلف بالتالي شكلاً ظاهري الوجود باطني المغزى . والصورة التي تتآلف على هذا النحو لا بد أن يتوافر لها عنصران أساسيان يشكلان مركز وجودها وسببه هما: حافز انفعالي يدفعها، وقيمة معنوية تؤول إليها. وقد رأى أكثر النقاد أن الأشكال البلاغية التي تتجسد فيها الصور الفنية الشعرية هي: التشبيه(Simile) والاستعارة (Metaphor) والكناية(Metonymy) والرمز(Symbol) والأسطورة (Myth). لكن بعضهم أولى الاستعارة منها اهتماماً خاصاً، بل إن بعضهم ربط الصورة بالاستعارة؛ فهذا ريتشاردز يجمع التشبيه إلى الاستعارة لكنه يرى أنهما يقومان بأعمال متباينة، ثم يتجاوز التشبيه و ينصرف باهتمامه إلى الاستعارة قائلاً: «إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك للتأثير في المواقف والدوافع ... فالاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة[2]. أما صاحبا نظرية الأدب فيريان أن «الاستعارة حظيت في السنوات الأخيرة باهتمام خاص من المنظرين اللغويين بعد أن كانت لفتت انتباه منظري الشعر والبلاغة منذ أرسطو»[3] .

---

(١) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٨٣ .

(٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص٣١٠.

(٣) ويليك، ووارن: نظرية الأدب، ص ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .

وما دام الجانب الحسي يؤلف الركن الأساس في تركيبة الصورة الفنية فإن النقد ربطها بالحواس الخمس؛ ففيه أن الصورة بصرية (Visual) أو سمعية (Auditory) أو ذوقية (Gustatory) أو شمية (Olfactory) أو لمسية (Tactual)[1]، لكن البصرية لها السيادة على غيرها من صور الحواس هذه التي تبدو متعلقة بها. تقول كارولاين سبيرجن بعد أن أشارت إلى ألوان الصور الحسية: «الصورة البصرية هي بالفعل البوابة التي يعبر منها الشاعر إلى الحيز الأعظم من الحياة، ذلك أن كل ما يخص مشهد الأشياء في وجودها، ووصفها، وتفسيرها يعتمد على إدراكها بقوة العقل والخيال[2].

وأبو تمام واحد من الشعراء الذين تمرسوا بقول الشعر وأثروه بالصورالفنية الناضجة المعبرة. ولذا تناوبت الصور الحسية الخمس المذكورة مواقعها المؤثرة في شعره. فكان على رأسها البصرية؛ ومثالها قوله يمدح[3]

إذا وعَدَ انهلَّت يداه فأهدتا
لك النجحَ محمولاً على كاهل الوعد

ففي البيت صورتان: استعار للوعد في الأولى انهلال السحاب، كما استعار له في الثانية كاهلاً يحمله. والصورتان موجهتان إلى العين في رؤياها للسحب الماطر وللكاهل يحمل ثقلاً.

ومثال اللمسية والشمية ورودهما في البيتين التاليين[4]

دنفٌ بكى آيات ربعٍ مدنفِ
لولا نسيم ترابها لم يُعرفِ

---

(1) *The poetic Image, p18,*

وانظر كذلك نظرية الأدب، ص ٢٤٠ – ٢٤٢

(2) *Spurgeon.C: Shakespears Imagery and what it Tells Us, Cambridge, 1971, p57*

(٣) أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ج٢ ص١١٢.

(٤) ديوان أبي تمام، ج٢، ص٣٩٤

طابت لأقدامٍ وطِئنَ ترابها
فنفخن نشر لطيمة مع قرقف

فمن خلال اللمسة الناعمة للنسيم الطالع من تراب الدمن تعرّف الشاعر إلى الدمن، وبسبب رائحته الزكية طابت له مواطئ الأقدام فيه. وفي بيت من القصيدة ذاتها صورة سمعية[1]

سكُنت أحشاء الرعية في حشا
قلبٍ ذكيٍّ من لسان مرهف

فاللسان المرهف ينطق فيُسمع، ولكونه ينطق بما يتوافق وحاجات الناس سكَنَتْ به أحشاؤهم.

أما الصورة الذوقية فمثالها في بيت قاله من قصيدة عتاب[2]

ذقنا الصدودَ فلما اقتاد ارسُنَنا
حنَّتْ حنينَ عَجُولٍ بيننا الرَّحِمُ

فالصدود مذاقه متخيل لكنه مذاق نتن، لذا حنَّ الرحم على عجل ليتلافاه ويحوله إلى وصال. إن هذه الأمثلة من الصور الحسية تؤشرعلى تعددها وتكامل عناصرها في شعر أبي تمام.

ومما لا شك فيه أن أبا تمام برع في التعبير عن الحاجات الشعورية بوساطة الصورة، ويمكن استجلاء ذلك في قصيدته التالية[3]

ارويتَ ظمآنَ الصَّعيد الهامدِ
وملأتَ من جزعيكَ عينَ الرائدِ
ولقد اتيتك صادياً فكرعتُ في
شيمٍ الذّ من الزلال البارد

---

(١) الديوان، ج٢، ص ٣٩٩.

(٢) نفسه، ج٤، ص ٤٩٢.

(٣) الديوان، ج٢، ص٨.

مــهــدتُ لاســمــك مــنــزلاً ومــجــلّــةً
في الـشـعـر بـين نــوادر وشــواهــدِ
فـهـو المَــــراحُ لـكـل مـعـنـىً عـــازبٍ
وهــو الـعِـقــالُ لـكـل بـيـت شــاردِ
كـم نـعـمـةٍ زيّـنـتـنـي بسُـمـوُطـهـا
كـالـعِـقـد فـي عـنـق الـكـعـاب الـنـاهِـد
غـادرْتُـهــا كـالـسّـورِ عـولـيَ سمكُـهُ
مـضـروبـةً بـيـنـي وبـــين الحـاسـدِ
فـاشـدُدْ يـديـكَ عـلـى يـدِي وتـلافَـنـي
مــن مَـطْـلــبٍ كـــدِرِ المـــواردِ راكِــدِ
اصـبـحـتُ فـي طـرُقـاتـه ووجـوهِـهِ
اعـمـى ولـكـنـي نـبـيـلُ الـقـائـدِ
تـلـك الـقـلـيـب مـبـاحـةٌ ارجـاؤهـا
والحـوض مـنـتـظـرٌ ورودَ الـــواردِ

١ – من البين أن الصورة الفنية في القصيدة كانت وُكد أبي تمام وهمه الأساس والوسيلة الفضلى التي تجلت فيها موهبته الشعرية ومقدرته الفنية؛ فهي منتشرة بشكل بارز وملحوظ في النص الشعري؛ إذ لم يخل بيت واحد فيه من صورة أو أكثر. وبالأرقام بلغت نسبة الصور إلى الأبيات ما يقارب الضعف أي (١٨ : ١٠).

٢ – وتظهر الصور أيضاً أنها توزعت بين التشبيه والاستعارة في أشكالها، لكن الشاعر اعتمد الاستعارة أسلوباً أمثل في التعبير عن معانيه المضمرة أكثر من التشبيه؛ فنسبتها إليه تصل إلى ما يقرب من أربعة أضعاف هنا، أي (١٥:٤) . لكن هذه النسبة قد لا تكون عامة في كل شعره ولكنها ذات دلالة على أن الاستعارة هي الأساس المعتمد في شعره، وهذا أمر يتماشى مع تطور العقل العربي الذي انتقل من البساطة في العصر الجاهلي إلى التعقيد والاتساع في العصور التالية له بسبب الأفكار الإيجابية للإسلام وتنوع الثقافات والعقول بعد دخول الناس فيه أفواجاً.

٣ - وردت الصورة البصرية والذوقية وللمسية من الصور الحسية، وكانت الصور البصرية هي الغالبة على غيرها من الصور الأخرى فنسبتها إلى غيرها في النص اقتربت من أربعة أضعاف أي (٤:١٥) والصور الأربع غير البصرية هي الذوقية واللمسية. وفي هذا وغيره مما ورد سابقاً من توزيع الصور على التشبيه والاستعارة تنوع واضح جاء من استيعاب داخل الشاعر للتعدد والتكامل والتوحد بين عناصر الصورة المختلفة.

٤ - بدا الماء منبعاً مفضلاً للتصوير الفني في النص الشعري هنا. والماء مجاله الإنسان وكل حياة على الأرض لقوله تعالى «وجعلنا من الماء كل شيء حي»[1]. لكن الشاعر توقف في الماء عند استخدام الناس إياه في ذلك العصر. وهذا يؤشر على أن الشاعر حول أشياء العصر إلى لغة فنية في استغلال ما يستخدمه الإنسان عملياً، ويدرك تحوله المعنوي والفني شعرياً، بل إن الشاعر من جهة أخرى حول الخاص إلى عام فلم يعد الاستخدام الفني للماء محصوراً في عصر معين له وإنما غدا مجالاً للدخول إلى عالم الإنسان في كل عصر ومكان؛ كونه حُمِّل معاني إنسانية تتجاوز موقعه المكاني والزماني لتمتد عبر الأزمان والأمكنة بشكل عام. وهذا هو المسوغ الشرعي لتملكه إيانا وإثارته لنا على النحو الذي نحاول رصده وتبيانه من خلال صورته في النص.

٥ - وعلى الرغم من أن الماء هو أساس الصورة المعتمد أصلاً لها، فإن الشاعر، استجابة لصوت الحافز الفني المستثار من داخله، فرّع منه ومن غيره ثماني عشرة صورة وردت على النحو التالي: الظمآن، الجزع، الماء البارد، المنزل، المراح، العقال، السموط، العقد، الكعاب، السور العالي، المورد الكدر الراكد، الأعمى، القائد النبيل، القليب، الحوض، الدلو، الرشاء، الباع. وهو تنوع في موضوع يتماشى والتنوع في الأداة المذكور سابقاً، وينسجم وإياه في الدلالة والتوحد.

---

(١) سورة الأنبياء، آية رقم ٣٠

٦ – والصور الثماني عشرة وردت سماتها متعددة لكن المؤكد أنها لم ترد فردية ممثلة بالتشبيه الفردي أو الاستعارة الفردية ولكنها جاءت كلها مركبة تركيباً متعدد السمات والتوزيع بين الجملة الفعلية والاسمية، لكن الجامع بينها هو التحريك المحفز للعناصر، وتداخل هذه العناصر إلى درجة التعقيد. مثال ذلك الصورة التالية التي تبدو صورة مفردة:

كم نعمةٍ زيَّنتَني بسُموطها
كالعقد في عنق الكعاب الناهد

فالدارس قد يتوقف عند الحدود الدنيا للصورة فلا يرى منها إلا العقد المستعار للنعمة. وهذان الطرفان: المستعار منه والمستعار له اسمان يؤلفان مركز الصورة لكن الصورة الحقيقية لا تنتهي عندهما؛ فالنعمة وهي المستعار له اجتمع عليها اثنان: المعطي والآخذ، لكنها أيضاً مضمخة بشعور الرضا التام من الآخذ يدل عليه نوع استقباله لها من خلال وصفها بالزينة. والزينة ذاتها مشفوعة بإحساس آخر مضاعف صادر منه تجاه الممدوح وذلك من خلال تجمله بالفعل «زينتني». أما العقد وهو المستعار له فلم يأت مجرداً يعتمد على تصور متلقيه العام، وإنما جاء يتحكم في توجيه هذا المتلقي فجعله عقداً في عنق فتاة ليجمع بين جمالين ويقود انتباه المتلقي إلى صورة مزدوجة : العقد الجميل على عنق جميل. لكنه مع ذلك لم يقف عند هذا الحد وإنما استغل انتباه المتلقي في تلقيه ذلك الجمال المزدوج فمنحه لحظة أخرى يتملى فيها جمالاً آخر حين وصف الفتاة بأنها كعاب وزاد في الاستطراد فأضاف صفة الناهد إليها. وبهذا أصبحت هذه الصورة للعقد لوحة فنية جميلة يمكن أن يرسمها فنان موهوب فيشد انتباه مشاهديه إلى تنوع الأشياء أو الصفات الجمالية مركبة تركيباً يأخذ بالألباب.

٧ – ومن إبداعات الشاعر أنه لم يبنِ صوره الفنية من المتشابهات فقط، لكنه جمع المتشابه إلى المختلف أيضاً. مثال ذلك قوله:

فــاشــدُدْ يــديــكَ عــلــى يــدِي وتــلافــنــي

مــن مَــطْــلــبٍ كـــدِرِ المـــواردِ راكِـــدِ

فلو قرنا هذا البيت إلى بداية القصيدة لوجدنا أن المورد فيهما مبني على التضاد. فماء المورد هنا كدر راكد، لكن ماء المورد هناك زلال بارد:

ولــقــد أتــيــتــك صــاديــاً فــكــرعــت فــي

شــيــم الـــذْ مـــن الـــزلال الـــبـــاردِ

ومن الطبيعي أن يمتد بنا هذا الاختلاف إلى اختلاف طبائع البشر من خلال المانح كممدوح الشاعر الذي يمثل نموذجاً إنسانياً في العطاء وسماحة الخلق، بينما يمثل الآخر نموذجاً إنسانياً في المنع وكدر النفس. ومثل هذا التناقض صورة الحاسد السور الفاصل بينه والآخر المحسود، وكذلك بين صورة الأعمى وقائده البصير النبيل. وكل هذا يحسب على التنوع المختلف والمتناقض، لكن في إطار الكل الموحد.

٨ - وهناك أمر آخر لا بد من تأكيده وهو ملازمة الصورة للإيقاع الموسيقي الداخلي فالقصيدة على بحر الكامل لكن الشاعر أفاد من التنويعات النغمية التي وفرتها القصيدة لتفعيلات البحر . ففي تحليل البحر لكامل القصيدة تبين أنه استخدم من تفعيلاته شكلين هما (مُتَفاعلن) وهي التفعيلة الأم وعدد تكراراتها ستة وعشرون تكراراً. و (مُتْفاعلن) المتفرعة عن الأولى بزحاف الإضمار[1] وعدد تكرارها أربعة وثلاثون تكراراً. والغريب أن عدد تكرارات التفعيلة الفرعية أكثر من مثيلاتها بثماني تكرارات. وهذا يعني أن الشاعر أفاد من الزحافات والعلل لإغناء شعره بتنويع الايقاع الموسيقي.

ولم يكن ذلك كافياً لتنغيم الشعر في المستوى الكلي للنص؛ وإنما استخدم ألواناً أخرى كالتوازي الايقاعي الذي يعد أظهر الإيقاعات الداخلية كلها، ومثاله:

---

(١) التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦، ص٨٦

فهوَ المَراحُ لكل معنًى عازبٍ
وهو العِقالُ لكل بيت شاردِ

يتضح أن اهتمامه بالايقاع يتساوق مع اهتمامه بالصورة، ففي البيت صورتان هما صورة المراح في الشطر الأول، وصورة العقال في الشطر الثاني. وفي المقابل فإن إيقاع الكلمات المؤلفة للأول تتوازى إيقاعياً مع الكلمات المؤلفة للثاني كما في المتوازية التاليه:

فهو المراح لكل معنى عازب
وهو العقال لكل بيت شارد

يضاف إلى هذا أن الموسيقى العامة للشعر في الوزن والقافية وما يتبعهما من نظام إيقاعي زمني منضبط كانت تشكل الإطار الكلي الموحد لتنوع النغم مهما تعددت أشكاله وألوانه.

ورد سابقاً أن الاستعارة هي الوسيلة الأمثل للصورة عند أبي تمام، بل هي التي دفعت النقاد التقليديين أمثال الآمدي لأن يتخذوا منه موقفاً عدائياً كونه رأس مدرسة البديع التجديدية في عصره، وأن يفضلوا عليه تلميذه البحتري الملتزم – حسب رأيهم – بعمود الشعر التقليدي.

يقول الآمدي: «وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة، وذهب إلى المساواة بينهما، وإنهما لمختلفان؛ لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى الأوائل، وما فارق عمود الشعر، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام... ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة[1].

---

(١) الآمدي : الموازنه بين شعر ابي تمام والبحتري، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١ ج١ ص٦

لست مع الآمدي في وصفه لشعر البحتري، لأن البحتري مثل روح عصره، وكانت له ذاتيته الخاصة في الشعر بعيدة عن الالتزام بمقولات مرسومة سواء بمقولات عمود الشعر أم بمقولات غيره؛ ويكفي أن نذكر بما غدا ظاهرة ملتصقة به هو ذاته هي ما سمي بـ (طيف البحتري)، وهو قطعاً مختلف عن أبي تمام على الرغم من أن الأخير أستاذه؛ فكل منهما ذو شخصية شعرية تمثل أسلوبه الخاص حتى في اشتراكهما بوصف الربيع[1].

وبالطبع لست مع رؤية الآمدي في إلصاق تهمة التكلف، ومستكره الألفاظ والمعاني لأبي تمام، لكنني معه في أن شعره «لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة »، وهذا طبيعي لأنه ابن عصر مختلف تماماً في جديد الثقافة واللغة، واختلاط الأجناس، ونوعية العقل والخيال، وغير ذلك مما يفرض نفسه على الشاعر في العصر العباسي الذي ولد ونشأ وتعلم وتثقف فيه. ومن هنا كانت استعاراته غريبة وبعيدة عما ألفته العقول التي حبست ذاتها في إطار عمود الشعر القديم المستند إلى التشبيه والوضوح ولهذا قيل: «لقد انتهى الأمر بخصوص أبي تمام ومن يسمون بأنصار عمود الشعر إلى استبعاد الاستعارة كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية»[2].

ومن فاعلية الاستعارة في شعر أبي تمام بناء أغلب نماذجها على ماعرف بالتشخيص (Personification) الذي هو إكساب المعاني والأشياء في الصورة أحوالاً من الإنسان في مشاعره وأفعاله. والتشخيص ظاهرة فنية ممتازة تمنح الفن بعامة والشعر بخاصة حيوية أعلى، وجمالاً أبهى. وأمثلته كثيرة في شعرأبي تمام. بل هو ميزة شعره والصورالاستعارية منه بخاصة، ومن أمثلته قوله[3]

---

(١) انظر تحليل قصيدة الربيع لكل من أبي تمام والبحتري في كتاب الرباعي:جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل، دار جرير للطباعة والنشر، عمّان– الأردن.

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤، ص ١٤٢ .

(٣) الديوان: ج١ ص ٢٣٩ .

إذا العيشُ لاقت بي أبا دلفٍ
تقطَّع ما بيني وبين النَّوائبِ

هنالك تلقى الجودَ حيث تقطَّعت
تمائمه والمجد مرخى الذَّوائب

تكاد عطاياه يجنُّ جنونُها
إذا لم يعوذها بنغمةِ طالبِ

فالنوائب والجود والمجد والعطايا كلمات معنويات خارج هذا الشعر لكنها داخله شُخِّصت أناساً بكل ما للناس من حالات ومواقف تتحول وتتبدل وفقاً للظروف الحادثة. المتغير هنا هو التقاء الشاعر بالممدوح أبي دُلَف الذي شكل له عنصر الإنقاذ والتغيير الأكبر في حياته: أنقذه وفك أسره من شباك النوائب – شخص الطاغية – التي كانت تملكته وقيدته بقيود يأس لم يكن قبل لقائه الممدوح قادراً على الانفكاك منها. أما بعد أن فُك قيده وامتلك حريته أصبح يرى الأشياء بنظرة الفرح بعد أن كان يراها بسوداوية اليأس، لذا غدا له الجود – شخص الكريم – مقيماً في أرضه، كما أمسى المجد – شخص العزيز – حليفاً له في مكانه. أما عطايا الممدوح فموزعة بين جنون العطايا – شخص المستفز غضباً – الذي يُجن جنونه حين المنع، وهدوء العطايا المعوذة بفرحة الطالب – شخص القانع الراضي – بإعادة تدفق المنح. ومن التشخيص أيضاً بث سلوك الإنسان وعواطفه في الأشياء المادية، ومثال ذلك قوله في وصف المطر[1]

سقى الرائحُ الغادي المُهجِّرُ بلدةً
سقتْنيَ أنفاسَ الصبابةِ والخبلِ

سحاباً إذا ألقتْ على خِلفِهِ الصَّبا
يداً قالت الدنيا أتى قاتل المحْلِ

(١) الديوان، ج٤ ص ص ٥٢٠ وما بعدها.

إذا ما ارتدى بالبرقِ لم يزلِ النَّدى

له تبَعاً او يرتدي الروض بالبقلِ

ترى الأرض تهتزّ ارتياحاً لوقعه

كما ارتاحت البكر الهديُّ إلى البعلِ

فالأبيات ليست وصفاً مادياً كما قد تشير كلمة الوصف، ولكنها حقل للتواصل العاطفي الإنساني ممثلاً بتشخيص اشياء المطر ومنحها سمات نفسية وحركات إنسانية تعبر عن عواطف مخزونة داخل هذه الأشياء التي تحولت عن صفاتها لتشكل عالماً آخر من الصور الفنية الحية .فللصَّبا يد(تشخيص) تُلقى على ضرع السحابة (تشخيص) استجلاباً لما فيه من حليب، والدنيا تراقب عملية الحلب بفرح يدل عليه إعلانها (تشخيص) بمقدم السحاب (تشخيص) قاتل المحل، والمحل مقتول (تشخيص) بيد السحاب، والسحاب ذاته (شخِّص) ثانية بعد أن اتخذ البرق رداء. وكذا الندى أصبح تابعاً (تشخيص) للسحاب . والروض (شُخِّص) حين ارتدى بالبقل، والأرض نشوى (تشخيص) تهتز ارتياحا للسحاب ارتياح البكر إلى البعل.

هذه الأبيات الأربعة حوت من الاستعارة التشخيصية أضعافها (تسع صور) إذا ما احتسبنا تكرار تشخيص السحاب. وهذا مؤشر يعزز قولنا السابق في أن الصورة الفنية هي وكد أبي تمام وموضع اهتمامه الشديد كونها الوسيلة الفضلى التي تعلق بها في الإيحاء بما يريد التعبير عنه. وفي هذا ميزة لشعره لأنه شعر عضوي حيوي تحول أشياء الحياة والوجود إلى عالم مترابط متحد مؤسس على لغة تستنطق الروح الإنسانية بما لها من آمال وآلام في تجربة الحياة ورؤية الكون.

٢ - ومن الملاحظ في أمثلة التشخيص السابقة (تشخيص المعنويات والماديات) خاصة، وفي مجمل الصور الاستعارية في شعر أبي تمام عامة أن هذا النوع من الصور هو المهيمن على صور الشاعر. وهذا يدل على أن الصور المستمدة من الإنسان

لها السيادة،[1] كونه يرى الإنسان - كما يبدو - مركز العالم وقطب الحياة ومحور الخلق والوجود. وهو قد يكون استند في ذلك إلى مرجعيته الدينية التي تشير إلى الكمال في خلق الإنسان، لقوله تعالى: «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم[2]. ولكونها ترى الإنسان أكثر المخلوقات جدلاً. «قال تعالى: «وكان الإنسان أكثر شيء جدلاً [3]

٣ - والصور في الأبيات أثبتت أيضاً ما كنا أشرنا إليه من غلبة الاستعارة على التشبيه إذ جاءت النسبة بدون تكرار صورة السحاب (١:٨). وعلى الرغم من أننا لا نؤكد أن هذه النسبة هي عامة في شعره فإننا نأخذها - مثلما أخذنا غيرها - مؤشراً يعزز مقولة أن الاستعارة هي المحور الأساس الذي تلتقي عليه صور أبي تمام الشعرية؛ فلها الغلبة الثابتة على غيرها من أشكال الصورة الأخرى في شعره، بما في ذلك التشبيه.

يجدر بنا قبل أن نغادر التشخيص بصفته لوناً استعارياً أن ننوه بأن هناك لوناً استعارياً آخر يقف إلى جانبه هو ما يسمى التجسيد (Embadiment) ويعني تحويل المعاني أجساداً من جماد، بعكس التشخيص الذي يبث فيها حياة إنسانية. والتجسيد كثير في شعر أبي تمام، لكنه أقل كثيراً من التشخيص. ومثاله قوله:[4])

مـا زلـت أرمـي بـآمـالـي مـرامـيـهـا

لـم يُـخْـلِـقِ الـعِـرْضَ مـنِّـي سـوءُ مُطَّلبي

فآماله جسدت بشيء ما قابل للرمي، وعرضه جسد بثوب خلق.

وقد جمع بين التجسيد والتشخيص في البيتين التاليين:[5]

---

(١) انظر ذلك في الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٩٩، ص ص ٢٣ - ٥٦

(٢) سورة التين، آية رقم ٤.

(٣) سورة الكهف، آية رقم ٥٤.

(٤) الديوان، ج٤ ص ٥٥٠ .

(٥) نفسه، ج٤ ص ٧١٥ .

اسخَطني دهري بعد الرضا

وارتجَعَ العُرْفَ الذي قد مضى

لم يَظلِم الدهرُ ولكنه

اقرضَني الإحسانَ ثم اقتضى

فالدهر شُخِّص إنساناً يسخط ويرضى، اما الإحسان فجُسِّد مالاً يُقرض ويُقتضى. لم يعد من المناسب إطلاقاً أن تظل طبيعة النتاج الشعري للعصر القديم هي ذاتها طبيعة النتاج الشعري للعصرالجديد الذي ابتعد عنه ولم يعد يشبهه زماناً ومكاناً و وثقافةً.

فإذا كانت وسيلة الصورة الغالبة في القديم هي التشبيه فإن وسيلة الصورة الغالبة في الجديد هي الاستعارة ويمثلها خير تمثيل ابو تمام. وإذا كان من طبيعة الاستعارة جمع أشياء ما كان لها أن تجتمع بدونها كما قال ريتشارد، فإن استعارات أبي تمام قد تجمعت فيها المواد والتأمت على ثلاثة أشكال هي: المتفق، والمختلف، والمتضاد:

ومن المتفق قول أبي تمام في الغزل:(١)

خفَّت دموعُك في إثر الحبيب لدُنْ

خفَّتْ من الكُثْب القضبانُ والكثُبُ

فخفة الدموع صورة توحي بسرعة انهمارها، وخفة الكثبان صورة توحي برحيل ساكنيها عنها. وما لفت انتباهه منهم إلا حبيبته التي تمثل له قدها وأردافها بالقضبان والكثب. فالتوافق تام بين صورة الدافع، وصورة الدمع إثر الرحيل. ولعل هذا التوافق جلب جناساً تاما بين الكثب والكثب حسب المعنى السابق الذكر لكل منهما. ومثله قوله في العتاب:(٢)

---

(١) الديوان ص ٢٣٩.

(٢) الديوان ج١ ص ص ١٥٥– ١٥٦.

وعـــاذلٍ هـــاج لـــي بـالـلـوم مــأرُبــةً

باتـت عليـهـا هـمـومُ الـقـلـبِ تصطخـبُ

لَمَّـا اطــال ارتجــال الـعــذلِ قـلـتُ لـه

الحـزم يثـنـي خـطـوب الـدهـر لا الخُـطَـبُ

فصورة هيجان اللوم في داخله أدى إلى صورة صخب الهموم فتغير الصفاء إلى كدر، لكنه انتفض للدفاع فجاء دفاعه حازماً صادماً ومتوافقاً مع حالته النفسية. لقد تجسد ذلك الدفاع في حكمة بدا فيها الحزم بصورة من يتصدى للخطوب فيثنيها عن مفسدتها. أما الخطب فكلام لا فائدة فيه ولا نفع. وهكذا يجري التوافق بين عناصر الصورة .

ومن المختلف قوله في المديح:[1]

ولا غــروَ ان وطَــات اكـنـاف مرتـعـي

لمهمـل اخـفـاضـي ورفَـهـتَ مشـربـي

فـقـوّمـتَ لـي مـا اعـوجَّ مـن قصد همَّتي

وبـيَّضْتَ لـي مـا اسـودَّ مـن وجـه مطلبي

وهـاتـا ثـيـاب المـدحِ فـاجـرر ذيولـهـا

عـلـيـك وهــذا مـركـبُ الحـمـد فـاركـب

فصور أكناف المرتع، والمشرب المرفه، وقصد همة المعوج، وتبييض وجه مطلبه المسود، وثياب المدح المجرورة ذيولها، ومركب الحمد المركوب، صور مختلطة: فيها المتوافقة كالمرتع والمشرب، وثياب المدح ومركب الحمد، وفيها المتناقضة كالقصد المعوج، ووجه المطلب المسود، لكنها جميعاً متعددة ومتنوعة التقت وتساندت لتؤدي للشاعر مهمة المعنى الشعري المتكامل على حد الفن الجميل.

---

(١) الديوان ج٤ ص ١٢٦

ومثله في الرثاء قوله في أحدهم:[1]

جـرَّعـكَ الـدهـرُ كـاسَ الـصـبـر فـي لُجَـجٍ

لِـلـمـوتِ يَـغـرقُ فـي آذيـهـا الـجـبـلُ

يـاحِلْيـة الـمَجْـدِ إنَّ المجـدَ عـن عُـفُـرٍ

بـدا وحِـلـيـتُـهُ مـن بـعـدكَ الـعَـطَـلُ

فصور الدهر المُجَرِّع، وكأس الصبر المجَرَّع، ولججُ الموت يغرق الجبل في موجها (آذيها)، والمجد المزين بالحلي، والمجد المعفَّر العاطل من الحلي، كلها صور متنوعة فيها المؤتلف والمختلف والمتناقض لكنها كلها مترابطة ومجموعة في ربقة واحدة تومئ إلى موقع المرثي في نفوس مفتقديه وتلبي عاطفة الشاعر الوجدانية التي جلبتها من أماكن مختلفة وألفت بينها هذا التأليف المتعدد والمتوحد في آن.

ومن المتضاد قوله في المديح:[2]

كـلُّ شـيءٍ غـثٌّ إذا عـاد والـ

ـمـعـروفُ غـثٌّ مـا كـان غـيـرَ مُـعـادِ

فـإذا ضـلَّـت الـسـيـوفُ غـداةَ الـرَّوْ

عِ كـانـت هـواديـاً لـلـهـوادي

قـد بـثـثـتم غـرسَ الـمـودَّةِ والـشحـ

ـنـاءِ فـي قـلـبِ كـل قـارٍ وبـادِ

ابـغـضـوا عـزَّكـمْ وودُّوا نـداكُـمْ

فـقَـرَوْكُـمْ مـن بـغـضـةٍ ووِدادِ

فصورة غثاثة الشيء مقرونة بعودته، وصورة غثاثة المعروف مقرونة بعدم عودته. إنهما صورتان متناقضتان. وكذلك صورة السيوف هدايتها في جانب مقرونة بضلالها

(١) نفسه: ج٤ ص ١٢٦ وما بعدها.

(٢) الديوان ج١ ص ص ٣٦٦-٣٦٨.

في جانب آخر؛ أي الضد مقرون بضده. والمودة والشحناء معاً بث غرسهما – على تضادهما – آل الممدوح، وهم أنفسهم دفعوا الآخرين الحاسدين إلى أن يرغبوا في كرمهم مع أنهم يبغضون عزهم الذي هم فيه. فشعور البغض والوداد على تضادهما يجتمعان في قلوب جماعة ويتجهان إلى قلوب جماعة. وهذا يؤشر على قدرة أبي تمام الفذة التي استطاعت أن توائم بين متناقضات بل متنافرات. ومثله قوله في الحكمة:[1]

وإذا أراد اللهُ نشرَ فضيلةٍ
طُويت أتاح لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيبُ عَرْفِ العودِ
لولا التخوف للعواقب لم تزلْ
للحاسدِ النُّعمى على المحسودِ

أليس عجيباً أن يتأتى نشر الفضيلة على يد الحاسد الذي من عادته أن يسير لسانه في الناس؟! ثم أليس غريباً أن تكون النار التي تحرق الأشياء فينبعث منها روائح أن يحترق الطيب بها فتنتشر منه رائحة زكية؟!، وأيضاً هل يعقل أن تكون هناك نعمى للحاسد على المحسود؟!

مع أن الحاسد لا يضمر للمحسود إلا كل شر. أليس كل هذا التوافق بين المتضادات من عبقرية هذا الشاعر الفذ؟! ويمكن القياس على ذلك قوله في الافتخار والزهو[2]

يومي من الدهر مثلُ الدهر مشتهرٌ
عزماً وحزماً وساعي منه كالحِقَبِ
فاصغري ان شيباً لاح بي حدثاً
واكبري انني في المهد لم اشب

(١) نفسه : ج١ ص ٢٤٧
(٢) الديوان ج١ ص ١١٠.

ولا يُـؤرقْــكِ إيمــاضُ الـقـتـيـر بـهِ

فـإن ذاك ابـتـســامُ الــراي والأدب

فالأبيات تجمع صوراً متضادة فاليوم كالدهر والساعة كالحقب، والشيب في الحدث وقد يكون في الطفل الذي مازال في المهد. وإيماض القتير إنما هو ابتسام الرأي والأدب. هكذا هو أبو تمام جامع لنوافر الأضداد على حدالتوافق والتوائم. ألم يشر هو إلى هذا في مدح آل أحمد بن أبي دواد[1]

لا عـدمـتُـم غـريـبَ مـجـدٍ رَبَـقْـتُـم

فــي عُـــراه نـــوافـــرَ الأضـــدادِ

فالموحد بين لأضداد المتنافرة متوازن النفس وراجح العقل، وفريد العدل، كما هو حال آل الممدوح حسب وصف الشاعر لهم.

بعد أن ناقشنا الصورة، ووسائلها، وأشكالها يقتضينا العمل البحث في حيويتها من خلال امتدادها الفني النوعي داخل سياق شعري متآلف الصور على اختلافها التركيبي. فالصورالفنية ذات أداء عضوي من خلال تشكلها في مجموعات من الأبنية الخاصة التي تتعاضد وتتماسك معاً لإيجاد نص شعري متكامل البناء موغل الخفاء. ولعل الصور الأكثر بروزاً في هذا الشأن أربع صور هي: اللونية (Chromatic Imagery) والحركية (Dynamic Imagery) والدرامية (Dramatic Imagery) والنموذجية (Archetypic Imagery). وقبل مناقشة أي من هذه الصور لا بد من توضيح طبيعة العلاقة الداخلية للعناصر في الصورة بشكل عام.

هناك حالتان من الترابطبين العناصر الداخلية للصورة الفنية بشكل عام، هما:[2] الأولى: أحادية الترابط أي أن الصورة يكونها عنصران فقط يجتمعان بالمقارنة أو المشابهة أو أي شكل آخر يمكنهما من تأليف علاقة ما بينهما تؤدي إلى صورة مفردة.

(١) نفسه : ج١ ص ٣٦٨.

(٢) انظر حول حالتي الترابط في الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤، ص ص، ١٨٨- ١٩٠.

يستوي في ذلك التشبيه والاستعارة وغيرهما من الأساليب.ويمكن تسمية هذا النوع (الصورة المفردة).

الثانية: تعددية الترابط؛ أي أن الصورة تبنى من تلاقي عنصرين أو أكثر تجتمع معاً على نحو مما سبق لتؤلف صورة مركبة كبرى متعددة العناصر، متشابكة العلاقات، ملتحمة الأجزاء، وعلى الرغم من أن الثانية هي الغالبة على صور أبي تمام لكن للأولى وجود لا يمكن إنكاره على قلته. ومن الأمثلة القليلة عليه، قوله من التشبيه[1]

أعـــوام وصــل كــان يُـنْـسـي طولَـها
ذكـــرُ الـــنَّـــوى فـكـانَّــهـا ايـــامُ

ثـــم انـــبـــرت أيــــامُ هــجــر أردفـــت
بـــجـــوى اسًــــى فـكـانـهـا أعـــوام

ثـم انـقـضـت تـلـك الـسـنـون وأهـلـهـا
فـكـانــهـــا وكـــانــهـــم احــــلام

فالصورة في كل بيت من الأبيات الثلاثة صورة تشبيهية مفردة تتعاورها رؤية متناقضة لدورة الزمن طولاً وقصراً بين الأيام والأعوام، لكنها دورة مرتبطة بحالات نفسية عميقة متناقضة أيضاً، كونها تتردد بين وصال الحبيب وهجره؛ فبالوصال تُنسِي الفرحة مرور الزمن على طوله حتى لتبدو الأعوام في حسبة إحساس المحب اياماً، لكن انقلاب الوصال هجراً يقود إلى انقلاب الإحساس بالزمن إلى الضد؛ أي أن قصره يبدو للمحب المتألم طولاً مبالغاً فيه، وهكذا تتغير الحسبة فتصبح الأيام أعواماً . ومع مرور الزمن بسنواته وغياب أهله يتحول الواقع بفرحه وترحه تاريخاً غابراً من الأحلام والأوهام. هكذا هي الحياة في تجربة أبي تمام ورؤياه للكون والإنسان فيه، وهي رؤيا إنسانية صافية صادقة؛ تحكي حكاية الإنسان مع الحياة في تلعبها به ومعه إلى أبد الآبدين.

---

(١) الديوان، ج٣ ص ص ١٥١ – ١٥٢ .

إن هذه الصور الفردية أو أمثالها لا تعني - مثلما ظهر منها - أن أحادية العناصر فيها لا تقود بالضرورة إلى محدودية الرؤيا عند هذا الشاعر، فالرؤيا الواسعة والشاملة يمكن أن تنقل بصورة أو بكلمة حين يكون الترابط بغيرها متيناً وشمولياً. ومن أمثلة الصورة الأحادية العنصر في الاستعارة قوله في مدح عبد الله ابن طاهر وقد خرج إليه[1]

يقول في قُومَسٍ صحبي وقد اخذت
منا السُّرى وخُطا المَهْرِيَّةِ القُودِ
امطلع الشمس تنوي ان تؤم بنا
فقلت كلاّ ولكن مطلع الجودِ

فمطلع الجود صورة أحادية العنصر ؛ إذ جعل الشاعر للجود، وهو كلمة معنوية، مطلعاً كما أن للشمس مطلعاً، فحول الجود بالاستعارة صورة حسية حين جعله شريكاً للشمس من خلال ترديد كلمة (المطلع) بينهما. لكن ذلك لا يعني أن الصورة مبنية على أن الجود يشبه الشمس؛ إذ إن ذكر الجود بذاته ليس غاية الشاعر، وإنما غايته امتداد لما خلفه . وما خلفه هو الممدوح الذي اكتفى الشاعر بهذين البيتين مدحاً له خلاف ما اعتدنا أن نرى مدحه في قصائد طوال كقصيدته الشهيرة فيه التي وصلت عدة أبياتها إلى أربعة وأربعين بيتاً، ومطلعها:[2]

اهُنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبهْ
فعزماً فقدماً ادرك النُّجحَ طالبُهْ

فهل رأى أبو تمام أن هذين البيتين يغنيان عن قصيدة بحجم تلك القصيدة؟

أظن أن الجواب المحتمل هو الإيجاب. ويكفي أن نتابعه في ربطه صورة مطلع الشمس بصورة مطلع الجود حين تكون هذه الصورة رمزاً لعبدالله. وإذا أردنا أن

(١) الديوان، ج٢ ص ٢٣١ .

(٢) الديوان، ج١ ص ٢١٦.

نتعرف إلى أبعاد الصورتين علينا أن نتخيل غياب الشمس عن طلوعها صباحاً وانعكاس ذلك الغياب الفاجع على البشرية بأكملها؛ فالغياب يستنفر التقدير العظيم للحضور. وهكذا هو حال الممدوح فمنه لا من غيره يطل الجود على الناس، وغيابه لا غياب غيره، كغياب طلوع الشمس، فاجعة لهم جميعاً. القضية كما أظهرتها الصورة ليست فردية تخص الشاعر وحده وإنما هي قضية الناس وهو واحد منهم يمسه من الجود الطالع عليهم ما يمسهم جميعاً، لذا أشرك في السؤال جماعة الصحب لأنهم مثله ينتظرون طلوع الجود انتظاره هو له. وهكذا التقى الفردي والجماعي على التعلق بالممدوح المنقذ الوحيد الذي إذا طلع على الناس طلع الجود في ركابه هو وحده لا يشركه فيه من الناس غيره. أليست إذن هذه الصورة الفردية أحادية العنصر تسد ما يمكن أن تسده قصيدة بأكملها في إيحاءاتها العظيمة؟! وأما مثال الصورة المتعددة العناصر فهو قوله من التشبيه في مدح الحسن بن وهب:[1]

وله إذا خَلُقَ التخلُّقُ أو نبا
خُلُقٌ كروضِ الحَزْنِ أو هو أخصبُ

ضربتْ به أُفُقَ الشتاءِ ضريبةً
كالمسكِ يُفتَقُ بالندى ويُطيبُ

وإذا رأيتُك والكلام لآلئٌ
تومٌ فبِكرٌ في النظام وثيِّبُ

فكأنَّ قُسًّا في عكاظٍ يخطبُ
وكأنَّ ليلى الأخيليةِ تندبُ

فخلق الحسن مثل الروض في المكان الحَزْنْ في حال الخصب، وهو - أي الروض المشبه به - ذو رائحة كرائحة المسك المفتق بالندى والطيب حين يضربه الشتاء، وكلام الحسن كاللآلئ المقرونة بالدر، وهي منظوم نظامين: أحدهما مبتدع

---

(١) الديوان، ج١ ص ص ١٢٧ - ١٣٥ . وتومٌ أي درٌ .

بكر والآخر محبوك ثيب. أما الخطابة فالحسن فيها كقس بن ساعدة في حال كونه يخطب في عكاظ فيشد إليه انتباه الحاضرين، وكليلى الأخيلية وهي تندب فيبكي لبكائها سامعوها.

فهذه صور تشبيهية كل صورة منها مركبة من صور بصرية وشمية وسمعية تركيباً مزجياً، لكنها متعاضدة لإبراز صورة الممدوح في أكمل الصفات والمعاني المتمناة لأمثاله.

ومثالها من الاستعارة قوله في مدح المعتصم:[1]

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمةٍ
أضاء لها من كوكب الحقِّ آفلُهْ

ولاذت بحقويه الخلافةُ والتقتْ
على خدرها أرماحه ومناصلُه

بمعتصمٍ بالله قد عُصِمتْ به
عُرا الدينِ والتفَّت عليه وسائلُه

وقام فقام العدل في كل بلدةٍ
خطيباً وأضحى المُلك قد شَقَّ بازلُه

فالظلم استعار له الشاعر ظلمات استعار لها أردية كانت مسدولة على الأمة التي استعار لها وجهاً كما استعار للحق كوكباً مضيئاً أضاء وجه الأمة. أما الخلافة فشخَّصها وجعلها تحتمي بالخليفة كما شخص الرماح والمناصل وصيرها رجالاً تحرس الخلافة وهي مرتاحة على خدرها. وصير للدين عرا ووسائل تعتصم بالمعتصم وتلتف عليه. أما العدل فشخصه ومنحه وظيفة الخطيب الذي راح يخطب في كل بلدة مبشراً بتعميم العدل والمساواة بين الناس. وانتهت الأبيات بالإعلان عن قوة الملك بعد

---

(١) الديوان، ج٣ ص ص ٢٥ – ٢٦ .

أن استعار له حالة الفتوة من أحوال الإبل، هي شق بازل الحوار حين وصوله إلى مرحلة اكتمال النضج.[1]

وهكذا نرى أن الشاعر غاص في عالم الاستعارة فحول الأشياء والمعاني استعارات مختلطة تتداخل فيما بينها وتمتد في صور مركبة تركيباً معقداً، بل إن تطعيم هذه الصور بفنون أخرى من القول مثل الجناس (، ظلمات الظلم، بمعتصم عصمت) والإيقاع الداخلي (قام فقام، ولاذت والتقت) قد زادت من تنويع الكلام، وتعقيد الصور.

وبدءاً من هذه المعرفة بحالتي الترابط بين عناصر الصورة نتابع التعرف إلى ألوان الصور ونماذجها في شعر أبي تمام ونبدأ بالصورة اللونية (Chromatic). وهي التي تستخدم اللون للتعبير عن مكامن الشعور. ومثالها قول الشاعر في مدح محمد بن عبد الملك الزيات[2]

رجعَتْ المنى خضراً تثنى غصونُها
علينا وأطلقتَ الرجاء المكبلا
لقد زدتَ أوضاحي امتداداً ولم أكن
بهيماً ولا أرضى من الأرض مَجْهلا
وجدناك أندى من رجال أناملاً
وأحسن في الحاجات وجهاً وأجملا
تضيء إذا اسودُ الزمان وبعضهم
يرى الموت أن ينهلّ أو يتهلّلا

فبفضل كرم المدوح أصبحت الأمنيات خُضراً، والشاعر أصبح زائد الأوضاح (بياض)، وهو مع ذلك لم يكن بهيماً (سواد). ثم إن فضل المدوح عمَّ ضياؤه على

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة : بزل

(٢) الديوان، ج٣ ص ص ٩٩–١٠٠.

الناس وقت أن كان الزمان أسود. كانت تلك استعارت اتخذت اللون وسيلتها إلى صياغة الصور الفنية التي عبرت كل منها في موضعها عن حالة شعورية طارئة وخاصة . وقد أسعفتها السياقات في موقعها على أن تتحول إلى الضد الجميل؛ فالمنى رجعت خضراء بعد أن لم تكن كذلك، وأوضاح الممدوح زادت بعد أن لم تكن زائدة، ونفى أن يكون بهيماً في حال رآه غيره كذلك . والممدوح أضاء الأيام حين لم تكن مضاءة، والناس أصبح زمانهم طيباً بعد أن كان كئيباً .

يمكن القول إذن: إن التغيير هو سمة هذا التحول في تلوين مواد الصورة، حيث جملها وقادها إلى الأفضل، لكن الأهم هو أن قطب هذا التحول كان الممدوح . وهو لذلك استحق الثناء العطر من الشاعر. فالمدح لم يكن مجانياً وإنما كان تأكيد إرادة الفضيلة التي تحلى بها الممدوح وعمل على تفعيلها في إغاثة من احتاج غوثه.

وثانية الصور هي الحركية (Dynamic) وهي التي تبعث في السياق نوعاً من الفاعلية والحركة والنماء. ومثالها قوله من قصيدة في مدح أبي دلف:[1]

ودِّعْ فؤادك توديع الفراقِ فما
أراه من سَفَر التوديعِ منصرِفا
يجاهدُ الشوقَ طوراً ثم يَجذبهُ
جهادُه للقوافي في أبي دُلَفا
بجودِهِ انصاتتِ الأيامُ لابسةً
شرخَ الشباب وكانت جِلَّةً شُرُفا
إذا علا طوْدَ مجدٍ ظل في نَصَبٍ
أو يَعتلي من سِواهُ ذِرْوةً شَعَفا

فسفَرَالتوديع، وجهاد الشوق، وجذب للقوافي، وصراخ(انصاتت) الأيام، وعلو طود المجد، كلها صور استعارية ألبسها الشاعر حركات، بعثت فيها حيوية أضافت

(١) الديوان، ج٣ ص٣٦٢ وما بعدها.

إلى جمال لغتها جمالاً ومتعة، بل زادت عليها تنويع تلك الحركات؛ فحركة السفر غير حركة الجهاد المصحوبة بتحريك النفس الباعثة للشدة في حركة الجسد، ومن هنا أفضت هذه الشدة إلى جذب القوافي. وحركة الجذب المصاحبة لقوله الشعر تكررت في قصائد أخرى، قال:[1]

أمـا الـقـريـض فـقـد جـذبـتُ بضبعه

جـذب الـرشـاء مـصـرِّحـاً ومـعـرِّضـا

فحركة الصوت الصارخ مختلفة عن الحركات السابقة التي توجت بحركة عالية هي اعتلاء طود المجد وذروته.

فالصور الموزعة على الأبيات بما يسويها ويزيد، هي استعارية حركية متنوعة غنية وديناميةٌ فاعلة في موقعها، وفي كامل القصيدة .

أما ثالثة الصور فالدرامية (Dramatic) وهي تعني تشابك الصور الفرعية داخل الصورة الكلية واتخاذها أسلوباً درامياً مدهشاً يمتاز بالشدة والعنف والإثارة . ومثالها قوله من قصيدة فتح عمورية الشهيرة:[2]

لـقـد تـركـتَ أمـيـرَ المـؤمـنـين بـهـا

لـلـنـار يـومـاً ذلـيـل الـصـخـر والخـشـبِ

غـادرتَ فيـهـا بـهـيمَ الـلـيـل وهـو ضـحًـى

يَـشـلُـهُ وسـطَـهـا صـبـحٌ مـن الـلـهـب

حـتـى كـأن جـلابـيـبَ الـدُّجـى رغـبـت

عـن لـونـهـا وكـأن الـشـمـسَ لـم تـغـب

ضـوءٌ مـن الـنـار والـظـلـمـاء عـاكـفـةٌ

وظـلـمَـةٌ مـن دخـانٍ فـي ضـحًـى شـحـب

---

(١) الديوان، ج٢ ص٣٠٥ .

(٢) نفسه، ج١ ص ص ٣٥ – ٤٥ .

فالشمس طالعةٌ من ذا وقد افلت
والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تَجب

هذا مقطع من قصيدة عمورية التي تحوي سمات درامية عالية بالحالة الموصوفة للدراما بشكل عام. ولعل هذا المقطع المختار يرسم لنا صورة درامية تنبئ عما عداه من صور متعددة مماثلة له في القصيدة ذاتها وفي مواقع أخرى من قصائد تشكل جانباً مثيراً في شعر الشاعر. أما الصور في الأبيات فهي جزء مما خلفته الحرب التي حررت عمورية. وهي صور تمتاز بالشدة والقوة والتغييرأو الانقلاب إلى عكس ما أراده الأعداء المنكسرون. وحسب ما سارت به الحرب وخطط له المسلمون المنتصرون. فأبو تمام يصور النشوة التي كانت تسري في داخله وداخل كل مسلم نظراً لعظمة الحدث ولأهمية عمورية في نفوس الجميع.

فالخشب والصخر اللذان أذلتهما النار إنما يرمزان إلى أصحابهما ممن اعترتهم ذلة الانكسار، والنار أداة درامية رهيبة كانت وسيلة الشاعر للتغيير من العزة قبل الفتح إلى الذلة بعده.

وكذا الصور التالية مثل صورة الليل الذي انقلب بهيمه ضحى يخالطه صبح من اللهب، علامة على الضد والتغيير معاً. والصورة الثالثة التي شخصت فيها جلابيب الدجى فتحولت شمساً ثابتة السطوع، استمراراً للتغيير المضاد. ومثل ذلك التقاء الظلمة والنار والدخان والضحى في صورة مركبة من متعدد متناقض ومتحول، بل إن الشمس تناقضت صورتها مع ذاتها فهي تطلع مع أنها غائبة وتغيب مع أنها طالعة. فكل هذه الصور تحمل سمات درامية؛ فهي ذات وقع عنيف وعناصرها متناقضة: مفردة كانت أم متعددة وهي تمتاز بالحركة السريعة والقوية أيضاً. وكل هذه الصفات تؤكد دراميتها المثيرة داخل الأبيات المكونة لها.

ورابعة الصور هي النموذجية: (Archetypic) وهي التي تبنى من نصوص ذات طبيعة مثالية تمتد عبر الأزمان والأجيال، وفق ما سمي باللاوعي الجمعي Cllective Unconcious[1] والنموذجية اثنتان: نموذجية، ونموذجية عليا:

أما النموذجية العليا فهي الصورة التي تستند في تشكلها إلى نصوص أو معان دينية، ومثالها قوله يمدح أبا عبد الله حفص بن عمرو الأزدي، ويهجو أعداءه أعداء الإسلام:[2]

ورَامـــوا دمَ الإســـلام لا مــن جــهـالـةٍ
ولا خــطــإٍ بــل حــاولــوه عــلــى عــمْــدِ
فَــمــجُــوا بــه سَــمّــاً وصــابًــا ولــو نــات
ســيــوفُــكَ عــنــهــم كــان احــلــى مــن الشّــهـد

فدم الإسلام المروم صورة نموذجية عليا نحتها الشاعر نحتاً قوياً مثيراً ومؤثراً خصوصاً حين ربطها بجدية الحرب وتعمد أعداء الإسلام حوضها لتقويضه، ولهذا كان رد الثغري كيدهم إلى نحورهم رداً عنيفاً فوت مكرهم وغدرهم عليهم، وأراح النفوس المسلمة التي تلقت عقابهم بكثير من البهجة مع أنه كان على أعدائهم سماً وصاباً. كأني بالشاعر أراد تصويره النصر لهؤلاء - لو تم لهم النصر- بأنه «أحلى من الشهد» ليعكس ذلك على حال المسلمين في تذوقهم النصر الذي تم لهم فعلاً بأنه «أحلى من الشهد» . ذلك لأن النصر هنا ليس مجرد نصر دنيوي، ولكنه نصر ديني عام رد الكيد عن حياض الإسلام والمسلمين جميعاً.

أما النموذجية فهي الصورة التي تتضمن نصوصاً أو معاني أسطورية أو ما شابهها، ومثالها قوله يسخر من المنهزم أمام أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي الثغري :[3]

---

(١) صاحب المصطلح كارل يونج .انظر شاكر عبد الحميد وآخرين: دراسات نفسية في التذوق الفني، جار غريب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٣.

(٢) الديوان، ج٢ ص ١٢٢.

(٣) نفسه، ج٢ ص ١٥.

إن تَـنـقَـلـت وانـــوفُ المــوت راغـمـةٌ

فـاذهـب فـانـت طـلـيقُ الـركـضِ يـا لُـبَـدُ

خـانـــثـك مـنـه مـا عـــهـدْتُ كـمـا

خــــان الـصـفـــاءَ خـلـيـلـــه لـبـد

يـانـسـرَ لـقـمـانَ كـم تـعـيـش وكـم

تـسـحـبُ ذيـــل الـحـيـــاةِ يـــا لـبـد

وهو يعلم أن الموت الذي انتهت إليه حياة لبد على طول ما عاش سيلاحقه وسيأتيه سواء أكان ذلك بسيف الثغري أم بغيره، فلِمَ كان فراره المهين في المعركة؟ وكم سيعيش بعد هذا الفرار المذل ؟! إن في هذه السخرية درساً وعبرة لكل جبان يهرب من قدره في ساحة الحرب، لا في زمن ذلك الهارب حسب وإنما في كل زمان[1]

وقد جمع أبو تمام النموذجية والنموذية العليا معاً في أكثر من قصيدة واحدة كما فعل في قصيدته التي مدح فيها أحمد بن المعتصم. قال في وصفه:[2]

إقـــدام عـمـروٍ فـي سـمـاحـة حـاتمٍ

فـي حِـلـم أحـنـفَ فـي ذكـاءِ إيـاسِ

لا تـنـكـرو ضـربـي لـه مـن دونـه

مـثـلاً شـــروداً فـي الـنَّـدى والـبـاس

---

(١) ارتبط اسم لبد بلقمان في قصة خرافية لها علاقة بموت لقمان وروايتها أن لقمان أعطي عمر سبعة نسور عاش كل واحد من النسور الستة الأول خمسمئة عام، ولم يبق أمام حياة لقمان إلا عمر النسر السابع الذي عاش كما تقول القصة الف عام . وعندما دنا أجله نظر لقمان إليه حين طارت النسور وظل هو في مكانه عاجزاً عن الطيران، فأخذه بين يديه يشده ويحثه على الطيران لكن ريشه تطاير في كل الأنحاء فكان ذلك نذير شؤم بانقضاء العمر. ومن هنا قالت العرب في المثل: «أتى أبدٌ على لُبَد». يقول النابغة الذبياني:

أمـسـت خـلاء وأمـسـى أهـلـهـا احـتـمـلـوا

أخـنـى عـلـيـهـا الـذي أخـنـى عـلـى لـبـد

انظر وهب بن منبه: كتاب التيجان في ملوك حمير، مركز الدراسات والبحوث اليمني، الجيل الجديد ناشرون، صنعاء، ط٢، ٢٠٠٨، ص ص ٩٥ وما بعدها.

(٢) الديوان، ج٢ ص ص ٢٤٩.

فـالـلـهُ قـد ضـرب الأقـلَّ لـنـورهِ

مـثـلاً مـن المـشـكـاةِ والـنـبـراس

قيل: لم يكن البيتان الأخيران في أصل القصيدة، لكن الكندي الذي كان حاضراً قوله القصيدة اعترض على تشبيه أحمد بمن ذكرهم من الرجال المعروفين قائلاً: «الأمير أكبر في كل شيء ممن شبهته به» فعمل البيتين وزادهما في القصيدة، فعجب أحمد ومن حضر من فطنته وذكائه، وأضعف له جائزته.

أما الصورة النموذجية العليا ففي البيت الأخير لأنها استندت إلى قوله تعالى: «مثل نوره كمشكاة».[1] وأما النموذجية ففي تشبيه الأمير بالرجال الأربعة المعروفين بصفاتهم المذكورة . ولا بد من ملاحظة أن الصورالفردية الأربعة (اللونية، والحركية، والدرامية، والنمذجية) إنما كانت ترد في سياقات أسلوبية تعينها على أداء مهمتها بكفاءة ولعل أبرز تلك الأساليب الايقاعات الموسيقية كما في بيت البداية لهذه الصورة[2].

إقدام عمرو

في سماحة حاتم

في حلم أحنف

في ذكاء إياس

الصورة الكلية أو (النص Text):

وآخر الصور الصورالكلية المؤلفة من صور متعددة ومتنوعة يجمعها نص ذو نسيج متلاحم موحد. ونأخذ مثالاً على ذلك نص قصيدته التالي في رثاء محمد بن حميد الطوسي.[3]

---

(١) سورة النور، آية رقم ٣٥ .

(٢) الديوان: الموضع نفسه. (راجع تعليق التبريزي على الأبيات الثلاثة).

(٣) الديوان ج٤ ص ص ٧٩ – ٨٥ .

١ - صدمة الموت

١- كذا فليجلّ الخطبُ وليفدحِ الأمرُ

فليس لعينٍ لم يَفض ماؤها عُذرُ

٢- توفيت الآمال بعد محمد

واصبح في شغل عن السفر السَّفرُ

٣- وما كان إلا مالَ من قلَّ مالُهُ

وذخراً لمن امسى وليس له ذخرُ

٤- وما كان يدري مُجتدى جودِ كفّهِ

إذا ما استهلّت انه خُلق العسر

٥- الا في سبيل الله من عُطِّلتْ له

فِجاجُ سبيل الله وانثغرَ الثغْرُ

٦- فتًى كلما فاضت عيونُ قبيلةٍ

دماً ضحكت عنه الأحاديثُ والذكر

٢ - واقعة الشهادة

٦ ٧- فتى مات بين الضربِ والطعن ميتةً

تقوم مقام النصر إذ فاته النصرُ

٨- وما مات حتى مات مضربُ سيفه

من الضربِ واعتلّتْ عليه القنا السّمر

٩- وقد كان فوتُ الموت سهلاً فردّه

إليه الحِفاظُ المرُّ والخُلُقُ الوعْرُ

١٠- ونفسٌ تعافُ العارَ حتى كانه

هو الكُفر يوم الروعِ او دونه الكُفرُ

١١- فاثبت في مستنقعِ المـوتِ رجلَهُ

وقـال لـهـا مـن تحـت أخـمـصِـكِ الحشرُ

١٢- غـدا غـدوةً والحـمدُ نـسجُ ردائـهِ

فـلـم يـنـصـرف إلا واكـفـانُـهُ الأجـر

١٣- تـردَّ ثـيـاب المـوتِ حـمـراً فمـا اتـى

لـهـا الـلـيـلُ إلا وهـي مـن سـنـدسٍ خضر

٣-صورة الشهيد بين الغياب والحضور

١٤- كـان بـنـي نـبـهـانَ يـومَ وفـاتـهِ

نجـومُ سـمـاءٍ خـرَّ مـن بـيـنـهـا الـبـدرُ

١٥- يُـعَـزَّوْنَ عن ثـاوٍ تُـعزّى بـه الـعُلا

ويبكي عليه الجـودُ والـبـأسُ والشـعْرُ

١٦- وأنّـى لـه صبـرٌ عليه وقـد مضى

إلـى المـوت حتى استشهدا هـو والصبرُ

١٧- فتى كان عذبَ الـروح لا من غضاضة

ولـكـنَّ كِـبْـراً أن يـقـال بـه كـبْـرُ

١٨- فتى سلبته الخيلُ وهـو حِمىً لها

وبـزّتـهُ نـارُ الحـربِ وهـو لـهـا جـمْـرُ

١٩- وقد كانت البيضُ المآثيرُ في الوغى

بـواتِـرُ فـهْـيَ الآنَ مـن بـعْـدِهِ بُـتْـرُ

٢٠- امـن بـعدِ طـيِّ الحـادثـات محمداً

يـكـونُ لأثـوابِ الـنـدى أبـداً نـشـرُ؟!

٢١- إذا شجرات العَرْفِ جُذّتْ أصولها

فـفـي اي فـرْعٍ يـوجـد الـورقُ الـنـضْـرُ ؟

٢٢- لئن أبغض الدهرُ الخؤونُ لفقدهِ

لعهدي به ممن يُحَبُّ له الدهرُ

٢٣- لئن غدَرتْ في الرَّوعِ أيامه به

لما زالت الأيام شيمتها الغدرُ

٢٤- لئن البست فيه المصيبةُ طيِّئٌ

لما عُرِّيت منها تميمٌ ولا بكرُ

٢٥- كذلك ما ننفكُّ نفقدُ هالكاً

يشاركُنا في فقده البدو والحضر

٤- القبر وقيمة المكان

٢٦- سقى الغيثُ غيثاً وارتِ الأرضُ شخصَه

وإن لم يكن فيه سحابٌ ولا قطرُ

٢٧- وكيفَ احتمالي للسحاب صنيعةً

بإسقائها قبراً وفي لحده البحرُ

٢٨- مضى طاهر الأثوابِ لم تبقَ روضةٌ

غداةَ ثوى إلا اشتهتْ أنها قبْرُ

٢٩- ثوى في الثرى من كان يحيى به الثرى

ويغمُرُ صرفُ الدهر نايله الغمرُ

٣٠- عليك سلام الله وقفاً فإنني

رأيتُ الكريمَ الحرَّ ليس له عمْرُ

تحوي القصيدة ألواناً متعددة من الصور الفنية التي وفرت للنص أعلى درجات الرقي الفني في الشعر ؛ ومن الأشكال الصورية التي تعددت هنا الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز. وقد جاءت أعدادها على النحو الآتي:

نوع الشكل	الاستعارة	التشبيه	الكناية	المجاز
العدد	٣١	٥	٤	١

من الواضح أن الصور الفنية لها الغلبة في النص؛ فعددها ينوف عدد أبياته: (٤٠:٣٠) ومع ذلك فإن هذه الصور ماكان لها أن تؤدي مهمتها دون أن تستند إلى سياقات النص كلها ولهذا يقتضي تحليلها أن تقرأ في مواقعها من النص كاملاً:

من الجلي أن النص الشعري الحالي شكله حزن عميق وانفعال شديد كانا صادرين عن مصابه الجلل ومصاب أمته كذلك بمقتل المرثي في المعركة. وقد قامت وحدة هذا النص على تداخل عناصره وتتابعها بتنام وتكثيف. ويمكن تحليله من خلال مقاطع أربعة يتوزعها نسيج كلي، وتؤلفها بوتقة واحدة. والمقاطع الأربعة هي:

١- صدمة الموت.

٢- واقعة الشهادة.

٣- صورةالشهيد.

٤-القبر وقيمة المكان.

ومقاطع النص - مع ذلك - مختلطة، وقد صيغت عنواناتها على الأعم الأغلب لا على الخصوصية الذاتية المستقلة تماماً لكل مقطع . فكل مَن هذه المقاطع مرتبط بغيره على نحو تداخلي تفاعلي يؤلف فيه الجميع شبكة من العلاقات المتقاطعة والمتماسكة في آن.

(١)

كانت بداية النص عجيبة ومثيرة في تنافر مكوناتها؛ فعلى الرغم من أن الموقف قتل وحزن فإن الشاعر بدأ قصيدته بما يشعر بالفخر من خلال شطر البيت الأول: «كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر». فتركيب الكلام من «كاف التشبيه مع ذا» ولام الأمر

المكررة مع فعلين للمبالغة– يجل الخطب ويفدح الأمر– يوحي بأن الشاعرفخور ويريد لمثل هذا الخطب أن يتكرر لعظمته . وهنا تكمن المفارقة ! هل يمكن أن يروج لمثل فاجعة الموت هذه؟! أعتقد أن ما يتلو المقدمة من صور تظهر أن قيمة شهادة المرثي، تشكل مسوغاً لمثل هذا الترويج.

وفي العودة إلى فاتحة النص وعبارة «كذا «ندرك أن الشاعر لجأ إلى تشبيه فعل محتمل مرغوب بفعل وقع حقيقة هو استشهاد محمد بن يوسف الثغري. وهو هنا يستند إلى عظمة الشهادة في المجتمع الإسلامي، فالشهادة فداء والشهيد افتدى أمته بنفسه. ومن هنا جاز للشاعر أن يفخر بصديقه الذي حظي بالشهادة في المعركة من جهة، وأن يرى غيابه عن المشهد من جهة أخرى خطباً جللاً وأمراً فادحاً يستحق أن تفيض لأجله كل العيون دماً بدل الدموع..

هذان الركنان المتناقضان – فرح الشهادة وحزن الغياب – ولدا صوراً فنية موحية بعظمة الميت ومآثره في الناس والحياة، لكنها في الوقت ذاته صور وفر لها الشاعر قدراً وافراً من التقنية الفنية. فصورة «توفيت الآمال بعد محمد «اعتمد لها عنصر التشخيص حتى باتت تماشي المرثي؛ فهي حية بحياته ومبيتة بموته. وحين تموت الآمال أو ينطفي أوارها في النفس تتعطل حركة الإنسان ويتوقف سعيه في الحياة. وهذا ما أشار إليه أبو تمام في صورة انشغال «السفْر عن السفَر».وإن كان ربط ذلك بصدمة الموت في نفوس من كانت حياتهم مرتبطة بحياة المرثي. وهو ما تضمنته صورتا التشبيه اللتان مثلتاه «مال من قل ماله» و«ذخراً لمن ليس له ذخر». وكذلك صورتا الاستعارة بعدهما – الكف الجواد، والعسر المخلوق – اللتان نظرتا إلى «مجتديه» فجعلته، وهو يتلقى «جود كفه»، أنه على غير علم بأنه «خلق العسر»،لأن الطوسي أغناه وباعد بينه وبين العسرة.

والشاعر ماض في المقطع الأول (صدمة الموت) يرسم للمرثي صوراً مثالية تنبئ عن الصدمة والذهول اللذين أصابا الجميع فتعطلت بعد موته «فجاج سبيل الله» كناية

عن أنه كان المحرك لخيرها. كما أن «الثغر انثغر» كناية عن اختراقه من الأعداء بعد غيبة مانعه، مع أنه كان عصياً على الاختراق في حياة حاميه . والمرثي تلتقي عليه المتناقضات في صورتين ينكسر عندهما التوقع؛ إذ كيف يدرك المتلقي التقاء البكاء مع الضحك؟! لقد التقيا في صورتين مجموعتين في بيت واحد، بل لقد اقتسما شطريه : البكاء ممثلاً بصورة فيضان عيون القبائل بالدم لا بالدموع : «كلما فاضت عيون قبيلة دماً» في الشطر الأول، وصورة الضحك مممثلاً في تشخيص «الأحاديث والذكر» الجميل له: «ضحكت عنه الأحديث والذكر» في الشطرالثاني. انظر إلى فاعلية الجمع في «الأحاديث» مقابل جمع القبائل المستوحى من صياغة الشطر الأول.

وهكذا سارت مقدمة القصيدة تشكل من صدمة الموت صوراً تكاد أن تكون أساطير اعتلي سمكها المرثي بأفعاله وأخلاقه من ناحية، وارتفعت فيها وتيرة الصدمة لدى الجميع حداً تحرك له كل ساكن وسكن له كل متحرك من ناحية أخرى.

(٢)

أما المقطع الثاني الذي تحدث عن واقعة الشهادة، فقد طغت عليه صور البطولة النادرة التي تحلى بها المرثي تعويضاً عن النصر الذي فاته، حتى إن هذه البطولة شكلت له صورة نافذة في الطعن والثبات والشهادة «تقوم مقام النصر» رمزاً مستبطناً، وقيمة عليا. ومن اللمحات الفنية التي لا تغيب عن أبي تمام اقتران المتباعدات لغاية فضلى يتم بها المعنى الأبقى. ومن هنا شخص السيف وبث فيه الحياة، ثم جعله في الصورة رفيقاً مخلصاً ومعيناً للطوسي؛ يطيعه في ضرب الأعداء ولا يخذله. لكن لكل حي فسحة من الحياة يعمل فيها ثم يموت. وهكذا كان حال السيف وحال صاحبه معه؛ فحين أهلكته كثرة الضرب مات. وكان مقدراً لصاحبه أن يموت حين يموت، فمات بعد أن تكالبت عليه الرماح في غياب السيف : الرفيق المخلص المعين. انظر إلى دقة الشاعر في جعل قتال المرثي بالسيف إيحاء بالإقدام . وقتال أعدائه بالرماح إيحاء بالجبن. يؤكد هذا ما يوحي به الفعل (اعتلت) دلالة على إتيانها إياه من بعد. وهكذا

تصاحب متباعدان: البطل وسيفه؛ عملا معاً وماتا معاً في صورة علائقية هي غاية في الإبداع: «وما مات حتى مات مضرب سيفه من الضرب». لكن هذه ليست الصورة الوحيدة التي سجلت إبداعاً مميزاً لأبي تمام في النص؛ فإبداعاته فيه كثيرة ومتنوعة. ومنها الصور التي يجمل فيها غير الجميل كما قد رأيناه في تجميله موت الطوسي في المقدمة وكما سنراه يحول في صورة قادمة المر حلواً والوعر سهلاً. والصورة المشار إليها صورة ممتدة لبطولة المرثي في صموده وثباته في المعركة حتى قتل على الرغم من أن فوته الموت كان عليه سهلاً. ولعل سائلاً يسأل: إذن لماذا لم يتفاده؟ وهذا سؤال جوابه في الصورة التي بدا فيها متجملاً بأخلاق الفارس الشهم الذي يختار القتال والصمود في المعركة حتى النصر أو الموت. لقد رسم الشاعر لأخلاق هذا الفارس ثلاث صور استعارية وفق في اثنتين منهما بين متناقضين هما: «الحفاظ» جعله «مرًّا» على حلاوته في الأولى، و«الخلق» صيره «وعراً» على سهولته في الثانية. أما الثالثة فباعد فيها بين متناقضين هما النفس والعار : «ونفس تعاف العار»، لكنه أحدث صورة تشبيهية بين متوافقين هما: العار والكفر، وقيدهما بزمن الروع. أما من حيث البناء فإن الصورتين الأولين وصل فيهما الشاعر بين عنصرين: معنوي هو المستعار له (الحفاظ، والخلق) ومادي هو المستعار منه (المر، والوعر) وهذا مايعرف بالتجسيد. أما الصورتان الأخريان فالقران فيهما بين معنويين: النفس والعارأولاً والعار والكفر ثانياً. وهذا تنويع في الصور يغني النص من جهة، ويكسر حدة الرتابة من جهة ثانية.

ومن الجديرذكره أن هذه الصور الأربع تضاف إلى الصور السابقة في رسم صورة مثالية أقرب إلى صور الأبطال الأسطوريين الذين يتحلون بقوى وخصال تجسد المثاليات العليا المتخيلة أو المحفوظة في ذاكرة الجماعة التي ينتمي إليها البطل المثال. ولعل قمة المثالية مرسومة بالصورة التالية التي انتهى إليها هذا المقطع؛ حيث تخيل الشاعر حواراً داخلياً (مونولوج) بين الشاعر ورجله في هذا البيت الذي شكل صورة كاملة تبدأ بأول حرف منه وتنتهي مع آخر حرف فيه:

فـاثـبـت فـــي مـسـتـنـقـع المـــوت رجـلـه
وقـــال لـهـا مـن تـحـت أخـمـصـك الحشر

إن العنف المصاحب للحرب ليذكرنا بأبطال الإلياذة والأساطير القديمة. والمتلقي لصور هذا المرثي في هذا النص لا يغيب عنه هذا العنف اللصيق بأفعال الطوسي وأقواله في الحرب التي خاضها ببسالة نادرة، بقطع النظر عن النتيجة التي آل إليه مصيره فيها. ولعل العنف في صورة «مستنقع الموت» مثال على الإحساس بالصورة الدرامية فيها وفي الصور المحللة من النص حتى الآن. فصورة «مستنقع الموت «صورة استعارية جمعت بين كريهين : المستنقع وهو تجمع لمياه اصفرٌ لونها وتغير حتى غدا ملوثاً كريهًا،[1] أما الموت فبطبيعته مخيف وكريه، لكن المرثي، وهو النقي، أثبت فيه – مع ذلك – رجله مصمماً على أن لا يغادره حتى يحقق مأربه منه وفيه. وجمع النقاء والتلوث في صورة تؤلف بينهما تندرج ضمن أسلوب أبي تمام المعهود في تآلف الأضداد المتنافرة، أو التناسب في الاستعارات التنافرية. لكن الإشكال في تأويل الخطاب الموجه من الطوسي إلى رجله «وقال لها من تحت أخمصك الحشر» وتحديداً في معنى كلمة «الحشر». هل يعني جماعة الناس؟ أم يعني جماعة خاصة منهم؟ وما دامت الحرب التي قتل فيها محمد بن حميد الطوسي هي حرب المشركين[2]، فإن الاحتمال الأقرب أن يكون أبا تمام عناهم هم، ومما يؤيد ذلك أن كلمة (الحشر) وردت في آيتين من القرآن الكريم يشيران إلى المعاندين من الكفار. فأولاهما من سورة الحشر ذاتها، وهي قوله تعالى: «هو الذي أخرج الذين كفروا من ديارهم لأول الحشر»[3] وثانيتهما قوله عز وجل من سورة (ق) «يوم تَشقَّقُ الأرض عنهم سراعاً ذلك حشْرٌ علينا يسير× نحن أعلم بما يقولون وما أنت عليهم بجبار»[4]. ثم إن المعنى في

---

(١) استنقع الماءُ اصفر وتغير لونه لسان العرب» باب.: (نقع).

(٢) قتل في حرب بابك الخرمي، الطبري، مكتبة خياط بيروت، ج١١ ص ١٢٣٣.

(٣) سورة الحشر، آية رقم ٢.

(٤) سورة ق، الآيتان رقم ٤٤ و٤٥

الصورة يرتبط بالكافرين حقاً. إنهم في تقدير من «أثبت في مستنقع الموت رجله» كي يدحر الكفر وأهله من أتباع بابك الخرمي، لا يستحقون إلا أدنى مكاناً وهو ما اختير لهم في الصورة التي استنطق فيها أبوتمام الطوسي في خطابه لرجله حين قال: «من تحت أخمصك الحشر» إهانة لهم وتحقيراً لمعتقدهم من جهة، وبسالة أسطورية افتداء لدينه واعتزازاً بعقيدته من جهة ثانية.

إن هذا البيت بصورة البطولة الإسلامية النادرة التي مثلها الطوسي كان الفارق بين صور الموت في الأبيات السابقة وصور الشهادة والشهيد في البيتين التاليين لتلك الأبيات فالصور فيهما استعارية مقسمة بين الفعل في الدنيا والثواب المنتظر له في الآخرة، وهي صور أربع؛ صورتان في كل بيت : واحدة للدنيا وثانية للآخرة. ففي البيت الأول صورة ردائه المنسوج من الحمد؛ للدنيا في قوله: «غدا غدوة والحمد نسج ردائه» وصورة «أكفانه الأجر» ؛ للآخرة. وفي البيت الثاني صورة ثياب الموت الحمر للدنيا في قوله: «تردى ثياب الموت حمرًا»، وصورة الثياب الخضر المتحولة من الحمرة ؛ للآخرة في قوله: «فما أتى لها . الليل إلا وهي من سندس خضر» في تناص مع الآية الكريمة في وصف أهل الجنة: أهل الجنة: «عليهم ثيابٌ سندسٌ وإستبرقٌ[1]

يلاحظ أن الغالب على مواد هذه الصور الاستعارية هو الثوب ممثلاً بالرداء المنسوج، ثم الكفن وبعده الثياب الحمر أولاً والخضر ثانياً. ولهذا بنيت الاستعارات الأربع على التجسيد؛ ويبدو أن مجيء هذه الصور بعد الاستشهاد هو الذي وجهها هذه الوجهة، وخاصة أن الكفن هو الذي يحتل المساحة الكبرى من تفكير الناس المنشغلين بتشييع الشهيد ودفنه، ذلك لأنه الثوب الوحيد المصاحب للمتوفى من أشياء الدنيا.

(٣)

وبعد الحديث عن مجرى الحرب وحدث الشهادة، وبطولة الشهيد فيها، تستذكر في المقطع الثالث مناقب الشهيد وأوصافه ومواقعه في نفوس مفتقديه. ويتم بذلك رسم

(١)سورة الإنسان، آية رقم ٢١.

الصورة الفضلى له في مراوحة متوازنة بين الحضور والغياب.وأول صورة هي موقع الطوسي في قبيلته بني نبهان من طيْ. قوله:

كــــأن بــنــــي نــبــهـــان يـــوم وفــاتــه
نجــوم سـمــاء خــرَّ مــن بـيـنـهـا الـبـدر

وهي صورة تشبيهيه تحتفظ للاثنين: المتوفى والقبيلة بمكانة عالية مع إعطاء المرثي فضل منزلة بين قومه؛ فهم نجوم وهو من بينهم البدر. وقد تكون هذه المنزلة الفضلى معنوية مرتبطة بالإقدام في الحرب الذي انتهى إلى الشهادة. وهذه ميزة يمنحها الشهيد لقومه لتكون لهم مجال فخر بين غيرهم من القبائل حسب التكريم المتبع دينياً واجتماعياً للشهداء .

وفضلاً على تلك المكانة السامقة للشهيد بعامة، فإن الطوسي له من الصفات المثلى ما يجعل منه فقيدًا للقيم الاجتماعية والإنسانية بشكل عام. وهذا ما أبرزته صورة فقيد العلا التي أظهرها قول أبي تمام: «يعزون عن ثاو تعزى به العلا» بل ليس العلا وحدها هي من افتقد الطوسي وإنما افتقده «الجود والبأس والشعر» أيضاً. وهذا دليل على أن الرجل كان في حياته ممثلاً للأخلاق السامية والقيم الرفيعة في مجتمعه، لذا استحق هذا الرثاء العالي. أما الملاحظة الفنية على الصور السابقة فهي موازنة الشاعر بين الأحياء على الحقيقة وبين الأحياء على المجاز، ولهذا ساوى في التعزية بين الناس والعلا والجود والبأس والشعر. فللإنسان على الحقيقة وعلى المجاز ديمومة الحضور في الصورة عند أبي تمام . وتعزيزاً للقول نرى أنه في صورة قادمة يشرك المعنويات مع الإنسان في تلقي فعل الموت والصبر عليه وذلك في صورة مشتركة بينهما هي قول الشاعر الجامع بين الشهادة والصبر : «مضى إلى الموت حتى استشهدا هو والصبر» وكل هذه الصور تندرج فيما سمي فنيًّا بالتشخيص حسبما ذكرنا.

والأثر النفسي العميق الذي خلفه استشهاد الطوسي في نفس الشاعر كان حافزه إلى تداع سريع لصور متباعدة الأمكنة والأزمنة حتى لم يكن بينها أية صلة إلا

كونها في ذكر المرثي، وكأنها تنبئ عن مفاجأة أخلت بتوازن الشاعر، وربما أربكته حتى كان يتنقل في رسم هذه الصور من هنا وهناك . نظر إليه إنسانًا فاستذكر الطيبة والسماح فلم يجد أرق من أن يتخذ لروحة صورة مذاق الماء العذب فقال: «فتى كان عذب الروح» واستدرك خشية أن تفسر الصورة على غير ما أراد فنفى أن تكون عذوبة روحه من غضاضة ولا تصدرعن كبر.

ومن تلك العذوبة انتقل إلى استشهاد المرثي فرأى أن ماحدث له كسر كل توقع، وقد ألهمه هذا إلى رسم صور يتنافر أولها مع آخرها أو ما يمكن أن يسمى بالمفارقة؛ إذ كيف للخيل أن تسلبه حياته في وقت كان هو حاميها؟! قال: «فتى سلبته الخيل وهو حمى لها»، بل كيف لنارالحرب أن تبزه في وقت كان هو جمرها؟! قال: وبزته نار الحرب وهو لها جمر» فصورة الخيل وصورة نار الحرب مثلتا الغدر بكل بشاعته، لأنهما أخذاه على غير توقع أو طعناه طعنة الصديق المأمون من الخلف!

وانتقل من صورة الغدر هذه إلى صورة السيوف في حالتين متناقضتين: السيوف البتارة بيده وهو حي، والسيوف المبتورة بعد موته، وكذا الندى الذي لم يعد له وجود بعد غياب المرثي، لكن الشاعر نوع في رسم صورته حين وضعها في لغة الاستفهام الإنكاري متخذا من طي الثياب مادة لصورته ميتاً بداية السؤال في قوله: «أبعد طي الحادثات محمداً »، كما اتخذ من نشر الثياب ذاتها مادة لصورة كرمه المطوي نهاية السؤال في قوله: «يكون لأثواب الندى أبداً نشر؟» منهياً تداعي هذه الصور بحكمة على هيئة صورة تمثيلية تعزز طي الندى متخيلاً جمال نداه في حياته بصورة شجرات نضرات لها امتدادات وفروع، إلا أنها غدت بعد موته وقد جذت أصولها ولم يعد لها نضارة أو جمال، بل لم يعد للندى أي وجود. لكن الشاعر جمل هذه الصورة الشعرية بأن وضعها في أسلوب شرط انزاح عن مهمته التي تعني أن وجود جواب الشرط مشروط بوجود افعله ؛ فبموت الطوسي انقلب كل شيء إلى الأسوأ بما في ذلك الندى الذي ارتبط وجوده بحياته، وذهابه بذهابه:

إذا شـجـرات الـعـرف جـذت أصولـهـا

ففـي أي فـرع يـوجـد الـورق الـنـضر؟

ومن تنويعات الشاعر للصور ربطه ثلاث صور بدأها بالقسم والشرط (لئن) وجعل الجواب مناقضاً للفعل في صورتين الأولى والثالثة، أما في الثانية فالجواب تأكيد للفعل، إلا أن الصور كلها محكومة باختلاف الزمن بين حياة الطوسي ومماته: فالأولى خاصة بصورة الدهر التي بدا فيها بعد موت المرثي خؤوناً بغيضاً بينما كان في حياته «ممن يحب له الدهر»

والثالثة خاصة بصورة المصيبة التي تخيلها ثوباً لم تلبسه طيء وحدها، مثلما لم تعر منه غيرها اللبس والعري تعلقاً بأسلوبه الفضل الجمع بين المتناقضات . وأما الثانية فصورة الزمن التي أظهرته غادراً بالمرثي مع تأكيد أن الغدر شيمته المعهودة دائماً.

من الملاحظ أن هذه الصور الثلاث صور استعارية تراوحت بين التشخيص والتجسيد، وأنها أضافت إلى التصوير ظاهرة التكرار والتوازي الإيقاعي بين مظهرين لظاهرة واحدة . (البغض والحب للدهر // الغدر وشيمته للأيام // اللبس والعري للمصيبة) يضاف إلى هذا تكرار أداة كل من القسم والشرط ثلاث مرات بداية كل صورة. وهذا كله مهم في تلوين الكلام، وانتظامه، وانسجامه وتنغيمة . وفي هذا التنغيم الإيقاعي يندرج ختم الشاعر هذا المقطع بما له علاقة بأوله، وذلك بقوله:

كـذلـك مـا نـنـفـك نـفـقـد هـالـكـاً

يـشـاركـنـا فـي فـقـده الـبـدو والحـضـر

ناسباً نفسه في القول إلى طيء من جهة، وجاعلاً فقد محمد أحزن الجميع لذا كان شراكة بين قبيلته طيء وغيرها من البدو والحضر كما قال.

(٤)

وفي المقطع الرابع توجه أبو تمام آخر القصيدة بالدعاء للمتوفى، وذكر أرض القبر مكان دفنه، ثم رسم مجموعة من الصور الملائمة لهول الموت، وقيمة الميت، وطهر المكان الذي ضمه. بادئاً بصورة الغيث متوجهاً إليه بالدعاء ان يسقي بمائه أرض القبر التي وارت شخصه بقوله : «سقى الغيث غيثاً وارت الأرض شخصه «محدثاً في الصورة جملة من أدوات الفن المثيرة: أولاها أسلوب الدعاء الإنشائي الذي ينم عادة عن حاجة الداعي الشعورية، وهي في حالة أبي تمام حاجة يختلط فيها الحزن والفرح معاً: اما الحزن ففي حالة دفن صديق قريب شهيد، وأما الفرح ففي الإشادة بالفضل العظيم الذي تركه المتوفى، مما حفزه إلى أن يرى فيه صورة الغيث لكثرة ما اغاث الناس بكرمه الناس. وثانيتها استخدام الشاعر الاستعارة أسلوبا مفضلاً لصورة الغيث، وثالثتها انه عقد تجانساً رائقاً بين الغيث حقيقة والغيث مجازاً فوفر للصورة انسجاماً إيقاعياً مميزاً، ورابعتها أنه استغل أسلوب النفي: «وإن لم يكن فيه سحاب ولا قطر» لإثبات الرمز من ناحية ولإضفاء الدهشة على مجرى الصورة من ناحية أخرى.

أما الصورة الثانية فصورة البحر رمزاً ثابتاً للممدوح في عموم نفعه لمجتمعه . وقد استخدم أسلوب الإنكار لغاية الإثبات، وهو أسلوب يقترب من أسلوب النفي السابق في مهة الدهشة الفنية إذا جاز التعبير. لقد أضرب في صورة البحر هذه عن رغبته بسقاية السحاب قبر المرثي في البيت السابق، بل لم يحتمل هذا الفعل من السحاب؛ إذ كيف يمكن للسحاب أن يسقي القبر «وفي لحده البحر» مثلما تساءل؟!

وأما الصورة الثلثة فصورة الروضة المشخصة لأنها اكتسبت خاصية الاشتهاء الإنساني في قوله: «لم تبق روضة غذاة ثوى إلا اشتهت أنها قبر» . ومنا المحتمل في الصورة أن يكون اشتهاء الروضة ذاك مرتبطاً برغبتها أن تضم في جنباتها قبر شهيد

«مضى طاهر الأثواب «كناية عن طهارة نفسه وقلبه. لقد سوغ طهر ذلك االشهيد للروضة الاشتهاء بأن تضم أرضها قبره الذي سيكون مزاراً يكرمه الناس تكريمهم لساكنه.

وأنهى الشاعر الصور بصورتين: إحداهما للثرى، وثانيتهما للدهر؛ وتفصيل الصورة الأولى أن الثرى اكتسب صفة الإنسان حيث شخص حين أحياه المرثي في قول الشاعر: «ثوى في الثرى من كان يحيى به الثرى». والصورة مبنية على المفارقة، وهي على نمط صورته السابقة «سقى الغيث غيثًا». وتفصيل الصورة الثانية في أن الدهر الغالب أصبح مغلوباً فنائل المرثي شل حركة الدهر ومنعها من الايذاء بقوله : «ويغمر صرف الدهر نايله الغمر».

والصورتان مزدانتان بالإيقاع الموسيقي الناتج عن الجناس في الأولى بين (ثوى وثرى) والترديد في الثانية بين (يغمر والغمر).

اما نهاية القصيدة فاختار لها الشاعر حكمة من تجاربه في الحياة هي أن عمر الكرام قصير:

عليك سلام الله وقفاً فإنني
رأيت الحرُّ ليس له عمْرُ

جاءت دراستنا لهذة المقاطع الأربعة نظراً فيما لوحظ من تنوع في الصور واختلافها مع كل مقطع ولكونها جميعاً تؤلف نصاً عضوياً متكاملاً في عناصره وأفكاره وأساليبه الفنية، بما في ذلك الأساليب المتعددة الأشكال، والعلاقات الفردية والكلية. فالصور الفنية لا تؤلف وحدها نصاً متكاملاً وإنما هي بحاجة إلى ترابطات لغوية متعددة توصل بعضها ببعض من أول حرف في النص إلى آخر حرف فيه.

وهذا النص الشعري المشكل من الصور الفنية وروابطها اللغوية الملتحمة معاً ينتظمه نسق متلاحم من الكلمات الغزيرة المختارة ذات الإيقاع الموسيقي الخاص المعزز للمعنى والرافد له في تأديته كثيفاً غنياً نامياً قوي التعبير، حيوي الإبداع. وهذا هو مجال دراستنا التالية.

موسقى النص.

إن أهم وظيفة للموسيقى الشعرية توفيرالنغم الموحد لعناصر النص من ناحية، وتجذر المعنى النصي من ناحية ثانية، إذ لا قيمة للموسقى إن لم ترتبط بالمعنى[1] في مستوييه الداخلي والكلي. لقد ورد سابقاً أهمية الايقاع في إغناء الصورة ومعناها . لكننا الآن سنتقدم خطوة لتجلية هذه الأهمية على المستوى الكلي للنص، على أساس أن النص صورة فنيه كلية.

وأي نظرة في موسيقى النص تبدأ من البحر الناظم لإيقاعاته. والبحر هنا هو (الطول) وتفعيلاته المعروفة هي:

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

ولعل أفضل تحليل للبحر هنا هو أن ينظر إليه على أنه بنية زمنية تبدأ بالشطر الذي يتكرر فيما تلاه من أشطر. وبناء عليه يمكن عد الشطر البنية المحورية للنص كله، مع ملاحظة التغير الطارئ عليه نتيجة تنويع نغماته حسب استغلال التفعيلة الأصل للزحافات والعلل الفاعلة في تغيير شكلها وتنوع ظهورها في النص حسبما يتطلبه الموقف الشعوري أو البعد المعنوي . وما دمنا اعتمدنا الشطر بنية النص المحورية كما فعلنا في دراسات سابقة[2] فإننا يمكن أن نسمي تفعيلات الشطر (دائرة موسيقية) تتغير بتغير شكل الشطر نظراً لتغير النغم الصوتي في تفعيلة أو أكثر من تفعيلاته. وبعد تقطيع البحر وجدنا أن النص تنتظمه ثماني دوائر وزنية، لكل دائرة خصوصية ورمز يستند إلى رموز تفعيلاته. فلو افرضنا أن رمز فعولن(١) ومفاعيلن (٢) وفعول (٣) ومفاعلن (٤). ومن الملاحظ أن عدد (فعولن) الأصلية يتساوى مع عدد (فعول) المتفرعة منها؛ فعدد كل منهما (٨) ثماني تفعيلات، لكن عدد (مفاعيلن) الأصلية يساوي ضعف (مفاعلن) المتفرعة منها؛ فعدد الأصلية (١٢) اثنتا عشرة تفعيلة بينما عدد الفرعية (٦) ست تفعيلات.

---

(١) انظر ربط الموسيقى بالمعنى في نظرية الأدب، ص ٢٢٠ . وكان ياكوبسون شدد على ربط الايقاع وقوة التنغيم بالمعنى. انظر كتابه محاضرات في الصوت المعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ٩١.

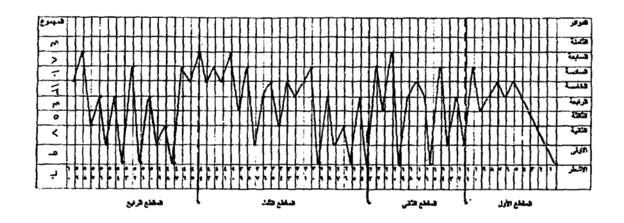
(٢) الرباعي: جماليان المعنى الشعري -، دار جرير/ الأردن، عمان ص ص ٩٨ و١٧٠.

والجدول التالي يصنف الدوائر برموزها المختلفة حسب ترتيب ورودها في النص:

الرقم	العدد	الدائرة	رمزها
	الأولى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	٢١٢١
	الثانية	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن	٢١٢٣
	الثالثة	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	٤٣٢٣
	الرابعة	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن	٢٣٢٣
	الخامسة	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	٤١٢١
	السادسة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	٢٣٢١
	السابعة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	٤٣٢١
	الثامنة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	٤١٢٣

ومن المهم في تحليل إيقاع البحر كيفية مسار دوائره في الأشطر، ذلك أن هناك نوعين من الأشكال التي يرسمها هذا المسار عادة في النصوص الشعرية الكاملة: الأول هو الشكل الذي يغلب عليه توالي الدوائر المتشابهة في أشطر النص ويأخذ الشكل التالي: (↲) والثاني هو الشكل الذي تتباعد الدوائر المتشابهة في أشطر النص لتأخذ الشكل التالي: (W)(١).

وفيما يلي رسم لشكل مسار الوزن الشعري في النص الكلي للقصيدة موضع الدراسة:



---

(١) الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٥١

أول ما يمكننا قوله لدى تلقينا الشكل أنه من النوع الثاني ؛ فالشاعر فيه لم يكرر دائرة واحدة في شطرين متتالين، وإنما كان ينتقل من دائرة إلى أخرى، وهذا مؤشر على حدة الانفعال، وتباعد العناصر أو تضادها، ومن ثم تعقيد المعنى وابتعاده عن الإدراك القريب.

وإذا ما نظرنا إلى الشكل في إطار المقاطع الأربعة وجدنا اختلافاً بيناً بينها في الرسم؛ فكل منها ذو وضع ترسيمي خاص به يلتقي مع غيره في بعض الدوائر لكنه في دوائره ذو شخصية منفردة.

أما دوائر المقطع الأول فبدأت في الدائرة الأولى وسارت مرتفعة مع الدوائر الأخرى حتى السادسة قبل أن تنحني إلى الخامسة ثم ترتفع ثانية إلى السادسة وتعود إلى الخامسة فالرابعة لكنها سرعان ما تقفز إلى السابعة تمهيداً للنزول إلى الثانية والاستقرار عندها في الشطر الثاني عشر. من الملاحظ أنها حين ارتفعت من الأولى لم تعد إليها ثانية، وإنما كانت تراوح التنقل بين الدوائر شاغلة إياها جميعاً ما عدا الثامنة . فهذه السعة في الدوائر وانتشارها المتباعد الواسع الذي شمل رقعة أشطر المقطع الإثني عشر كلها له دلالة على المساحة الواسعة للانفعال الشديد الذي رافق صدمة الموت لدى الشاعر. ويستوقفنا التباعد الظاهر بين الدائرتين: السابعة والثانية اللتين انتهى عندهما المقطع لنرى موقعهما من النص. هاتان الدائرتان يشكلان معاً البيت السادس، وهو:

فتًى كلما فاضت عيونُ قبيلةٍ
دماً ضحكت عنه الأحاديثُ والذِّكرُ

من الواضح أن التباعد بين الدائرتين له أصل في المعنى؛ فالشطران متباعدان إلى حد التناقض بين بكاء القبائل حزناًعلى الميت من جهة، وضحك الأحاديث والذكر مدحاً له على حسن الخلق، ورفعة المقام من جهة ثانية.

أما دوائر المقطع الثاني فبدأت من الدائرة الثانية حيث انتهى المقطع الأول واستمرت في صعود وهبوط بين الدوائر حتى انتهت عند الدائرة الأولى في الشطر الرابع والعشرين مؤلفة شكلاً مختلفاً عن الأول على الرغم من أنهما متساويان

في عدد الأشطر: اثنا عشر شطراً لكل منهما. ومن الطبيعي اختلافهما لأن الشكل الأول يحاكي صدمة الجميع بنبأ الموت، وأسئلة معلنة ومكبوتة عن كيفية الشهادة، لكن الشكل الثاني يحاكي الفعل الواقعي للشهادة وإجابات تطفئ حرارة الأسئلة السابقة.

لكن الشكلين التقيا معاً في دوائر أهمها الأولى التي عادت إليها دوائر المقطع ثلاث مرات في الأشطر السادس عشر، والعشرين، والرابع والعشرين. فإذا تذكرنا أنها بدأت من الشطرالثاني عشر قلنا: إن العودة إلى الأولى كانت منتظمة بعد كل أربعة أشطر: [١٢-١٦-٢٠-٢٤] فماذا في هذه الدوائر؟ قبل أن نقف عندها وحدها علينا أن ننظر إلى علاقاتها القريبة، فكلها كان الصعود منها إلى الدوائر العالية أو الهبوط إليها من تلك الدوائر.

فأولاها انحدرت إليها واستقرت عندها السابعة؛ وهما معًا يؤلفان شطري البيت التالي:

وما مات حتى مات مضرب سيفه

من الضرب واعتلت عليه القنا السمر

فالبيت يعد مفصلاً مهماً من مفاصل النص لأنه يكشف عن السبب في شهادة المتوفى، ويقدم بين يدي الشهيد عذراً للشهادة . ففي البيت ثنائية الفرد/ مقابل الجماعة من ناحية والسيف الفرد / مقابل مجموع الرماح من ناحية ثانية؛ لذا لم يكن باستطاعة البطل- على الرغم من شجاعته وإقدامه- أن يتفادى الموت؛ فهو فرد قاتل ببسالة جماعة حتى انكسر سيفه، ثم اعتلّت عليه جموع الرماح حتى مات.

وثانيتها ارتفعت الأولى واستقرت في الثامنة. وهاتان الدائرتان تؤلفان شطري البيت العاشر:

ونفسٌ تعافُ العار حتى كأنهُ

هو الكفرُ يومَ الروع أو دونه الكفرُ

فالبيت مبني من ثنائية ضدية هي العار/ والكفر، وبينهما نفس المرثي المسلم التي نفرت من العار لأنه يتساوى عندها مع الكفر عدو عقيدته؛ لذا ليس غريباً أن تتباعد الدائرتان فتباعدهما يمثل تباعد النفس من العار والكفر معاً.

وثالثتها انحدرت إليها واستقرت فيها الدائرة السابعة، وهما معاً يؤلفان البيت التالي:

غـدا غـدوةً والحـمـدُ نـسـجُ ردائـهِ

فلـم يـنـصـرف إلا واكـفـانُـه الاجـرُ

والبيت مبني على ثنائيتان متباعدتان هما: الدنيا في جانب / والآخرة في جانب ثان، لكن الجامع بينهما أن أجر المتوفى في الآخرة، وهو الجنة، من جنس عمله في الدنيا، وهو حمد الناس له على أفعاله الخيره.

ومن التناظر الإيقاعي بين شكل المثلث ▲ في هذا المقطع الذي ألفته الدوائر السادسة في الراس والخامسة في زاويتي القاعدة، وشكل المثلث ▼ الذي ألفته الدوائر ذاتها مع تغيير في الأدوار والاتجاه (رأس المثلث إلى الأعلى في الأول ورأسه إلى الأسفل في الثاني) وقد احتلت الراس الدائرة الخامسة، بينما احتلت السادسة طرفي القاعدة. يضاف إلى هذا انقلاب رأس المثلث إلى أسفل بعد أن كان إلى أعلى. وإذا رجعنا إلى جو الأشطر[٦،٧،٨] التي تألف منها الشكل الأول وجدنا أن جوها ينبئ عما كان يمنحه المرثي من خير في حياته، بينما وجدنا جو الأشطر[١٧، ١٨،١٩] التي ألفت الشكل الثاني يخبر عن استشهاد المرثي وثباته في المعركة مفضلاً الموت على فواته بدافع الحفاظ المر والخلق الوعر. وبهذا يمكن أن نعد الشكلين يمثلان اختيار المرثي بذل المال في حياته، واختياره بذل الروح في مماته. لا أريد أن أبدو مبالغاً إذا قلت: إن زوايا الدوائر في الشكل الذي يمثل واقعة الموت في المقطع الثاني غلب عليها الانفتاح إلى أسفل [لاحظ زوايا الدوائر٦،٧،٥، ٨،٧] على التوالي في الشكل ذاته.

أما الشكل الثالث فمختلف عن الشكلين السابقين بعدة أمور منها أن حركة دوائره في المنطقة العليا؛ فأغلبها محصور بين الخامسة والثامنة. أما عددها فأربع

عشرة دائرة من إحدى وعشرين (٢١:١٤) منها دائرتان للثامنة، وثلاث للسابعة، وخمس للسادسة، وأربع للخامسة. أما السبع الباقية فتوزعتها الرابعة(دائرة واحدة) ودائرتان لكل من الأولى والثانية والثالثة.

أما الملاحظة الثانية فهي ابتعاد دوائر الشكل عن الأولى فبعد أن انطلقت منها في الشطر الثالث والعشرين عادت إليها في بدايات حركتها في الشطرين السادس والعشرين والثلاثين، ولم تعد إليها بعد ذلك بل ابتعدت عنها تدريجياً حتى استقرت نهائياً عند الثامنة في الشطر الخامس والأربعين.

أما الملاحظة الثالثة فإن انفراج زوايا هذا الشكل توزعت فتحاتها بين الأعلى والأسفل [٨ فتحات لكل منهما] بعكس انفراج زوايا الشكل السابق الذي غلب عليه الانفتاح إلى أسفل.وأما الملاحظة الرابعة فإن توزيع الانفراج مناصفة بين الأعلى والأدنى أدى إلى تناظر بين الأشكال موزعة بين التوافق والتخالف.

وأرى أن هذا التميز الخاص بهذا الشكل آتٍ من أنه يحاكي المعنى المركزي للمقطع الثالث والقائم على التوازن بين عمل المتوفى في الدنيا وبلائه في الحرب، وما ينظره في الآخرة من أجر. إن هذا التوازن بين الحالات الثلاث توزع بين الموافق والمخالف والنقيض وهذا ما بدت عليه التوازنات الداخلية للشكل الموسيقي في المقطع ذاته. ومن الممكن – بناء على هذا – افتراض أن هذا الشكل يجمع بين خصائص الشكلين السابقين عليه إيقاعاً ودلالة.

أما الشكل الرابع فله خصوصيته أيضاً؛ إذ كانت بدايته كنهايته حيث بدأ من الدائرة الثامنة نزولاً إلى السادسة وانتهى إلى الثامنة نزولاً إلى السادسة أيضاً. وكانت حركة دوائره بعد ذلك متقاربة ومحصورة في الدوائر الدنيا، وعلى عكس ما كانت عليه دوائر الشكل السابق فقد وقفت عند الخامسة ولم تتجاوزها إلا في دائرة واحدة هي السابعة في الشطر الثاني والخمسين. وفيما عداه توزعت الدوائر كالتالي: ثلاث للخامسة، ومثلها للأولى واثنتان لكل من الثالثة والثانية، ولم يكن للدائرة الرابعة

أي وجود. ومن المحتمل أن يكون لموضوع المقطع، وهو مكان القبر ومكانته، التأثير البارز في تأليف الشكل من الدوائر الدنيا. قد تكون حركة الارتفاع من الأولى إلى السابعة ثم الانحدار إلى الأولى ثانية هي التي أبرزت مخالفة للنهج العام . كما أن دعاء الشاعر بسقاية «الغيث غيثاً» مع ذكر االسحاب والبحر في الأشطر التي تمت الحركة فيها ربما هو الذي أوجد جواً مميزاً أحدث الاختلاف الملحوظ. ثم إن الارتفاع من الدائرة الأولى إلى الثامنة والالنحدار منها إلى السادسة كان تهيئة للنهاية التي اختلف فيها الخطاب من الحديث عن القبر إلى وداع الشهيد في البيت الأخير:

عليك سلام الله وقفاً فإنني

رايت الكريم الحر ليس له عمرُ

الخاتمة:

تؤكد أكثر النظريات النقدية الحديثة أن الصورة الفنية تشكل المحور المركزي في الشعر بخاصة وفي الفن بعامة. وهي لذلك تعد اللبنة الأساسية في بناء النص الشعري.

وتتجلّى الصورة الفنية في الشعر ضمن آليات وأشكال متعددة أهمها التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، والرمز والأسطورة. ولكل آلية فاعليتها وخصوصيتها وميزتها في النص. وقد تتحدد طبيعة النص من خلال الآلية الغالبة عليه وخصوصاً التشبيه والاستعارة نظراً للوضوح المقترن بالتشبيه، والغموض المصاحب للاستعارة.

وفي دراسة الصورة الفنية لدى الشاعر أبي تمام ظهر ذلك الفرق بين التشبيه والاستعارة بجلاء، لأن أبا تمام غلبت الاستعارة على شعره فأكسبته غموضاً وتعقيداً وقف منه لأجلهما بعض نقاد عصره موقف الضد والنقيض. ومرد هذا الموقف السلبي إلى أن أولئك النقاد ألفوا نمطاً من الشعر يعلي من القيمة الفنية للتشبيه، ولم تكن الاستعارة فضلاً على البعيدة منها أليفة لهم. لكن النقد الحديث اختلفت طروحاته

وأصبح الاستعارة مركزية الصورة الفنية في الشعر. وبناء على هذا أصبح هنالك مجال لأن تدرس الصورة الاستعارية عند أبي تمام دراسة مختلفة تماماً وتقاس بمقاييس مناقضة للمقاييس التي طبقت عليه في القديم .

والواقع أن الصورة الفنية عند هذا الشاعر المبدع اتخذت أشكالاً متنوعة؛ فهي لم تتخلَّ عن التشبيه ولا عن غيره نظراً للحرص الشديد على التنوع في إغناء النص الشعري وتفاعل مكوناته الأساسية بحيوية وإيحاء.

إن من يتعمق دراسة البناء الشعري للصورة الفنية عند أبي تمام سيجد ميزة خاصة في هذا البناء. وهذه الميزة يمثلها جانبان غالبان على تشكلات تلك الصورة وهما:

أولاً : التشخيص الذي تحول بوساطته كثير من أركان الصورة وإيحاءا تها إلى فاعلية الإنسان ونشاطه حركياً ونفسياً: فالجمادات بجزئياتها، والمعنويات بدقائقها غدت تحاكي الإنسان بأفعاله وسكناته، بل بأفكاره وعواطفة حتى غدا الشعر حياة إنسانية مملوءة بالفرح من ناحية والترح من ناحية، بل أصبحت العلاقات الإنسانية علاقات وئام حيناً وعلاقات خصام حينًا، كما أن الفكر الإنساني موزع بين الخير والشر. وكل هذا تتلبسه الجمادات والمعنويات مثلما يتلبسه الإنسان سواء بسواء.

وثانياً: تواؤم الأضداد المتنافرة، ويعد هذا التواؤم التنافري هو الذي يبعث الدهشة والغرابة في شعر أبي تمام. هو مساوٍ لأهم ميزة فنية سميت بكسر التوقع أو خيبة الظن في النظرية النقدية الحديثة. ومن هنا أطلقت عله تواؤم الأضداد بدلاً من تنافر الأضداد؛ لأن التنافر بين الأضداد هو الأساس والمتوقع، أما أن يغلب على الصورة التمامية (نسبة لأبي تمام) إحدات التواؤم أو التوافق أو المصالحة بين المتنافرات أو التماثل في اللاتماثل، فهذا تميز فني حرص على توافره في شعر فعرف به. . إنه المثير والمفاجئ حقاً وهو علو فني لا يغيب عن الصورة في شعرأبي تمام حين يقرن بشعر أمثاله من الشعراء القدامى.

ولما كان من المتفق عليه أن الكلمة لا تشكل وحدها قيمة معنوية، فإنني أرى أن الصورة أيضاً لا تؤلف وحدها قيمة فنية وإنما قيمتها تتكامل بربطها مع غيرها ضمن نص يجمعهما إلى غيرهما في نسق متحد ومتكامل. وبناء على هذا الإدراك درست تعالق الصور الفنية في تعايشها معًا - على تعددها وتنوع علاقاتها اتفاقاً، واختلافاً، وتناقضاً - ضمن نص واحد متحد جرى اختياره من النصوص الشهيرة لأبي تمام هو قصيدته الرائية في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

كـذا فـلـيـجـلَّ الـخـطـبُ ولـيـفـدحِ الأمـرُ

فـلـيـس لـعـينٍ لـم يـفـضْ مـاؤهـا عـذرُ

والصورة الفنية في النص الشعري تحيا حياة كاملة متكاملة حين يسندها الإيقاع الشعري بألوانه وتشابكاته المتنوعة التي تجسدها تشكلات الدوائر الوزنية للبحر بعد استغلال النص للزحافات والعلل وتوزيعها على النحو الذي يتطلبه المعنى؛ فالإيقاع والمعنى رفيقان لا ينفصمان. ولذلك استعنت برسم لمسار تلك الدوائر بتوازياتها وتناظراتها التي أخرجت شكلاً له توازنات إيقاعية خاصة. وقد حاولت قراءة تشكيلات الرسم المنتج كي أتبين دلالات الحركة صعوداً وهبوطاً على ضوء ما كانت الصورة قد أضاءت جوانب المعنى القريب والبعيد في النص بشكل عام.

****

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.
- أرسطو: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٤.
- التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦.
- أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية. د.ت.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج ٣، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ١٩٩٢.
- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤.
- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري؛ دراسة في النظرية والتطبيق، ط٣، دار جرير، عمان/ الأردن، ٢٠٠٩.

- ريتشارد إ.ا.مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣.

- الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك، مكتبة خياط، بيروت، د ت.

- عبد الحميد، شاكر وآخرين: دراسات نفسية في التذوق الفني، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٧

- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤.

- كوليردج: السيرة الذاتية أو النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

- ابن منبه، وهب: كتاب التيجان في ملوك حمير، مركز الدراسات والبحوث اليمني، الجيل الجديد ناشرون، صنعاء، الطبعة الثانية، د.ت.

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بي

- ويليك، رينيه. ووارن، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

- ياكوبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٤.

- Langer S.K. Problems of Arts, London, 1957
- Grant, Patrick: Images and Ideas in literature of the English Renaisses , London,1968, London 1979.
- Lewis . C. Day: The Image, Jonathan Cape, Re
- Plato: Republic of Plato, Translated with introduction and notes by Francis MacDonald Cornford, Oxford University press, New York & London,1960
- Spurgeon.C: Shakespears Imagery and what it Tells Us, Cambridge, 1971.

****

أصول التجديد الفنى
في شعر أبي تمام

أ.د. فوزي عيسى

أستاذ الأدب العربي بجامعة الإسكندرية

أفاض النقاد من قدامى ومحدثين في الحديث عن دور أبي تمام في تجديد الشعر وعدّوه أول من خرج على عمود الشعر العربي وحاولوا البحث عن روافد أدبية وتاريخية تقرن شعره بمن سبقه من شعراء، وأعياهم البحث حتى قال الآمدي «على أني لم أجد من أقرنه به»[1]. وحاول أن يلتمس وصفًا له، فمنحه لقب الحكيم واحتفظ بلقب الشاعر للبحترى.

وإذا كان الآمدي وغيره تجنوا على أبي تمام وزعموا أن شعره مقطوع النسب فإن فريقًا آخر من النقاد وعلى رأسهم ابن المعتز ذهب إلى أن بديع أبي تمام وهو من دعائم فلسفته في التجديد – سبق إليه وأن كثيرًا من الشعراء المحدثين لهجوا به وأن «أبا تمام من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[2].

وقد وضع أحمد أمين يده على جوهر التجديد في شعر أبي تمام، فقال: «خرج أبو تمام على الناس بنوع جديد من الشعر أخرجه من رأسه لا من قلبه، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصًا ثم يرفعها إلى السماء، ويُعمل فيها خياله البعيد فتمّ له من معانيه العميقة إلى القاع وخياله المرتفع إلى السماء نوع جديد من الشعر لم يُسبق إليه»[3].

فالناقد يري أن مناط التجديد في شعر أبي تمام يرتكز على إعمال الفكر والخيال والغوص على المعاني العميقة البعيدة الغور التي لم يهتد إليها من سبقه من الشعراء وانصهار ذلك في بوتقة الإبداع ليخرج منه نوع جديد من الفن لم يسبق إليه.

استطاع أبو تمام أن يعبّر عن الحياة الجديدة في عصره في جانبها العقلي، كما عبّر عنها بشار وأبو نواس في جانبها الاجتماعي[٤] فمهّد بصنيعه أرضًا جديدة، واستطاع أن يمثل المذهب الفلسفي أو الفكري خير تمثيل وكان طبيعيًا في مثل هذا السياق أن يتخلص من أسر المعاني القديمة والأفكار المألوفة وأن يخرج على معيارية الشعر وقواعده التي وضعها بعض العلماء أمثال المرزوقي وغيره.

وإذا كان الآمدي قد انحاز إلى البحتري على حساب أبي تمام، فإن الصولي قد انتصر لأبي تمام وتحمس له، واعترف بإنجازه الشعري الفريد وطرح سؤال الحداثة الشعرية.

وحدّد الصولي الأسباب التي أدت إلى «الإشكالية» التي أحاطت بشعر أبي تمام وجعلت بعض النقاد يخاصمون شعره ويعيبونه، وأرجع ذلك إلى كثرة إلفهم لشعر الأوائل وتطويع ذائقتهم له «لأن أشعار الأوائل قد ذُلّلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيّدها، وعيب رديئها»[٥].

ويضيف الصولي إلى ذلك سببًا آخر وهو أن هؤلاء العلماء «لم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان بضبطه ويقوم به، وقصّروا فيه فجهلوه فعادوه»[٦].

وقد عيب شعر أبي تمام أيضًا لأنه يمثل تيار الحداثة في عصره التي تعني الاستجابة لذوق العصر وسياقه الحضاري ووصف ما عاينوه وشاهدوه لا ما عاينه القدماء، ذلك لأن «ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع،

والفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانًا، كما لم ير المحدثون ما يصفوه هم مشاهدة وعانوه مدّة دهرهم من ذكر الصحاري والبرّ والوحش والإبل»[٧].

فحداثة أبي تمام ومعاصريه استندت إلى وعيهم بمفهوم «المعاصرة» وتجاوبهم مع زمانهم وعصرهم، وتنكب طريق القدماء وقدرتهم على تفتيق معان جديدة لم يعرفها القدماء واصطناع لغة وأسلوب جديدين يواكبان الحياة الحضارية الجديدة. وقد عبّر ابن المعتز وهو من رواد الحداثة – عن هذا المفهوم الجديد فقال: «إن شعري على مقدار إيقاع الزمان».

تطور الشعر على يدي أبي تمام وطرأ عليه فيضان من التجديد وصار مغايرًا للمألوف والسائد «واستحال إلى مادة لينة سهلة، يصورها تصوير الصانع كيف يشاء، صناعة يتحرى فيه الغرض، يريد أن يحققه، ولكن هذا التحقيق قد تعترضه قيود اللغة فيحطمها، ورسوم البلاغة فيخرج عنها، وذوق الناس فلا يعبأ به، فهو ثائر وهو مجدد، وهو في هذه الثورة لا يعبأ بشيء، يحطم القيود، ويعدو الحواجز، ويأبى على الشعر إلا أن يكون فكرة قبل أن يكون شعورًا»[٨].

ويرتكز مذهب أبي تمام في التجديد على عدة أسس، منها طلب المعنى البعيد وتطلب الجديد المبتدع والسعي إلى إخفاء المعنى المنقول باتباع أساليب جديدة، منها إضفاء الغموض والتعقيد والالتواء في التعبير والايغال في استخدام الاستعارة والإفراط فيها وإخفاء العلاقة بين أطرافها وقد ألمح إلى ذلك القاضي الجرجاني فقال: «وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها (الاستعارة)، قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدى، وتبعه أكثر المحدثين»[٩].

وشغف أبو تمام بالبديع وأكثر منه وبلغ حد الإفراط حتى قال ابن رشيق: «وزعم بعض المتعقبين أن الذي كثّر هذا الباب أبو تمام، وتبعه الناس بعد»[١٠].

وتحرّى أبو تمام في شعره الكدّ والمعاناة وقد عبر عن ذلك فقال:

تـغـايـر الـشـعـر فـيـه إذ سـهـرت لـه
حـتـى ظـنـنـتُ قـوافـيـه سـتـقـتـتـلُ[11]

وقد خالف أبو تمام في مذهبه هذا مذهب الأوائل «فالعرب لا تنظر في أعطاف شعْرها، بأن تجانس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون»[12]، وإنما كانت تطلب «شرف المعني وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلم قصب السبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته.. ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[13].

فعمود الشعر – كما حدّده المرزوقي – يقوم على تلك المعايير، ويعتمد على شرف المعنى وصحته. وجزالة اللفظ واستقامته. والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتآمها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[14].

وقد خرج أبو تمام في شعره على هذه المعايير وثار عليها، وحطّم تلك القيود، فاصطدم بتقاليد القصيدة العربية وأشكل ذلك على العلماء حين وجدوا أنفسهم أمام صيغة جديدة للشعر، ومذهب لم يألفوه من قبل، ووجدوا في معانيه دقة وغموضًا يتطلب فهمها فكرًا عميقًا وثقافة جديدة في التلقي وهو ما تمثل بحق فيما رواه ابن الأعرابي من أن رجلًا استغلق عليه شعر أبي تمام، فقال له: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟[15].

وتمثلت هذه «الإشكالية» كذلك في عجز بعض العلماء عن فهم شعر أبي تمام لافتقادهم ثقافة التلقي الجديدة التي ترقى إلى مستوى هذا الشعر، فلم يجدوا مناصًا من مهاجمة هذا المذهب الجديد والتحامل على أبي تمام، فقال

ابن الأعرابي - وقد أُنشد شعرًا لأبي تمام: «إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل!»[١٦]. وحاول دعبل أن يسلب الشاعرية - بمعايير عصره - عن أبي تمام، فكان يقول: «لم يكن أبو تمام شاعرًا، إنما كان خطيبًا، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»[١٧].

وفي هذا السياق حكى القاسم بن إسماعيل قال: كُنَّا عند التَّوَّجي، فجاء ابن لأبي رَهم السُّدوسي، فأنشده قصيدة لأبي تمام يمدح بها خالد بن يزيد أولها:

طللَ الجميع لقد عفوت حميدًا
وكفى على رُزئي بذاك شهيدا

قال: فجعل يضطرب فيها، وكنت عالمًا بشعره، فجعلتُ أقوّمه، فلما فرغ قال: يا أبا محمد، كيف ترى هذا الشعر؟ فقال: فيه ما أستحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإمّا أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعًا، وإمّا أن يكون الناس جميعًا أشعر منه!»[١٨].

والسؤال الذي يطرح نفسه ويدور حوله هذا البحث هو: ما الأصول التي اتكأ عليها أبو تمام في تجديده وجعلته من خيرة شعراء عصره. وما هي المؤهلات التي جعلته يفوق معاصريه ويجعلهم مقلدين لأشعاره، محاكين لمعانيه.

إن الأساس هو ثقافة أبي تمام، ذلك المعين العظيم الذي خلق شخصيته الأدبية واتجاهه الشعري الجديد.

كانت هذه الثقافة من الأصالة حتى صبغت شخصيته بطابع خاص، مستفيدة من قوة وذكائه وسرعة خاطره.

وكان للفترة التي قضاها في مصر أثر كبير في تكوين ثقافته، ولم يحل فقره بينه وبين شغفه بالعلم، فكان يحمل الوعاء على ظهره ليسقي منه الماء، ويتنقل من حلقة إلى حلقة ليتلقى دروس الفقه والحديث والتاريخ والأدب والفلسفة فكانت هذه

الحلقات هي النواة أو البذرة التي نمت وترعرعت حتى صارت شجرة باسقة محملة بثمار العلم والمعرفة.

وتجلّى حفظه للشعر وتنوع ثقافته في غزارة المعاني التي تحتشد بها قصائده. حتى قال عنه المبرد (ما رأيت أعلم بكل شيء منه).

تثقف أبو تمام بمختلف الثقافات التي عرفها عصره لاسيما الفلسفة وعقائد الفرق والمصطلحات العلمية، وأقبل على التراث ينهل منه وعكف على الشعر القديم يحفظه حتى تكوّن له محصول ثقافي وافر زوده بالمعاني والصور.

السياق الحضاري والثقافي لعصر أبي تمام:

كان للمناخ الحضاري والثقافي الذي تنفس أبو تمام في أجوائه أثر كبير في اتجاهه للتجديد، فاستمد معانيه وأفكاره من الروح الخلاّقة التي دبّت في الفكر العربي وطبعت العصر بطابع التحضر والإبداع.

عاش أبو تمام في عصر ازدهرت فيه الثقافة وتألقت فيه مظاهر الحضارة، فكان لذلك أثر كبير في شاعريته، فعشق الطبيعة وهام بجمالها ومحاسنها، فاستثارت أحاسيسه وفجرت ينابيع عبقريته الشعرية.

احتفى أبو تمام بوصف الطبيعة ورسم لها لوحات بديعة ومزج بين وصفها وبين مظاهر الحياة ووصل بينها وبين ممدوحيه في الأوصاف والمحاسن وجعلها موضوعًا شعريًا نابضًا بالبهجة والرواء والحياة فاحتذاه الشعراء ونسجوا على منواله.

يقول د.البهبيتي: «ومن أهم ما سار فيه الشعراء قدمًا على يد أبي تمام: وصف الطبيعة، فإن تلك الإشارات العابرة في وصفها عند أبي نواس قد استحالت في شعر أبي تمام إلى نظرات مطولة، تأملية، كما يفعل في وصف الربيع. أو كما يفعل في المزج بين وصفها وبين مظاهر الحياة، وصدى ذلك كله في نفسه»[١٩].

ويأتي وصف الطبيعة في شعر أبي تمام على ضربين: أحدهما ما جاء في مقدمات مدائحه، والآخر ما جاء مستقلًا بذاته.

ومن الضرب الأول رائيته البديعة في وصف الربيع وقد نظمها أصلًا في مدح المعتصم واستهل المديح بوصف الطبيعة في فصل الربيع وصفًا استغرق واحدًا وعشرين بيتًا من مجموع أبياتها التي تبلغ اثنين وثلاثين بيتًا ولذلك فإن «استهلاله بوصف الطبيعة يصلح وحده لأن يشكل قصيدة جميلة فريدة في وصف سحر الطبيعة وإشراق الربيع وتفتح النور بعد شتاء طويل استتبعه وبلٌ وصحو ومطر وصفاء، إن أبا تمام يقدم موضوعه الطريف في احتفاء شامل مفعم بالأفكار، عبق بالمعاني البكر والأسلوب الرشيق»[٢٠].

ويستهل أبو تمام قصيدته بما يشبه الجو الاحتفالي أو المهرجان البديع لإطلالة الربيع ومقدمه، فقد (رقت حواشي الدهر) في دلالة على صفاء الزمان ورقته والإحساس النفسي بالسعادة والبهجة بعد الخروج من شرنقة الشتاء وكهوفه الثلجية وجموده، وها هي الحياة تتحول من الجمود إلى الحركة ومن الجدب والذبول إلى الخضرة والنماء فغدت الحياة تموج (تتمرمر) وتنبض وتخفق لينًا ونعومة، وها هو الثري يتكسّر في صورة حركية توحي بالحركة والخروج من الجمود والتشرنق إيذانًا بعودة الحياة البهيجة، وها هو الربيع يُشرق محمودًا مؤذنًا برحيل الشتاء وإن كانت صنيعته ظاهرة مشكورة لأنه غرس وبذر ولأن فيه نديت الأرض والحبوب حتى نبتت: يقول أبو تمام[٢١]:

رقّـت حـواشـي الـدهـر فـهـي تُمَـرْمَـرُ
وغـدا الـثـري فـي حـلـيـه يـتـكـسّـر

نـزلـت مـقـدمـةُ المـصـيـف حـمـيـدةً
ويـدُ الـشـتـاء جـديـدة لا تُـنْـكَـرُ

لـولا الـذي غـرس الـشـتـاء بـكـفِّـهِ
لاقـي المـصـيـفُ هـشـائـمًـا لا تُـثـمـر

كم ليلة آسي البلاد بنفسه

فيها ويومٍ وبله مثعنجر

إن الزمن الجميل عند أبي تمام هو زمن (الصحو)، والربيع وفتنته هو «مجمع الضدين: الصيف والشتاء، فالصيف يتراءى في طقسه والشتاء يتراءى في زهره، بل إن المطر في الشتاء ليحمل بين أطوائه الصحو المشرق الجميل كما يحمل الصحو بترطيبه للجو نضرة المطر... ويتسع به الخيال فإذا الندى الذي تترقرق حباته على الأوراق والغصون كأنه طيب سقط من غدائر السحاب على لم الثري ولحاه»[٢٢]. يقول أبو تمام[٢٣]:

مطرٌ يذوبُ الصحو منه وبعده

صحوٌ يكاد من الغضارة يُمطرُ

غيثانِ فالأنواءُ غيث ظاهرٌ

لك وجهه، والصحو غيث مضمر

وندي إذا ادّهنت به لمم الثرى

خلت السحابَ أتاه وهو مُعذَّر[٢٤]

ونلاحظ أن صورة (الصحو) ترددت ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة السابقة، منها مرتان في البيت الأول، فالصحو يعني انقشاع الغيوم وانبعاث الحياة والصفاء، والصحو عقيب المطر يكون فيه الطقس أشد زرقة وهو يكون أشبه بالغيث المضمر لأنه لا يمطر ولكنه يقترن برطوبة الهواء وغضارته حتى كأنه من ريِّه وغضارته يقطر ويندى، فكأنه «أتى على هذه الأزاهير مطران، أحدهما ما مطر بالأنواء وشاهده الناس، والثاني صحوه المرتوي الذي يكاد لنضارته يمطر فهو غيث آخر مضمر لا يشاهد»[٢٥].

ويحتفي أبو تمام بتحديد الزمن الفعلي للربيع الذي يصفه محددًا ذلك بتسع عشرة سنة بعد المائتين من الهجرة مما جعل بعض العلماء يرون أن القصيدة كانت

في مدح المأمون لا المعتصم محتجين بهذا البيت زاعمين أن أبا تمام قال هذه القصيدة وقد مضى من خلافة المأمون تسع عشرة سنة، أي أنه قام مقام الربيع أو أن الربيع عظم حسنه لبركة الممدوح في هذه السنين، ولا يمتنع أن يكون أراد أن سنه وقت إنشاء القصيدة تسع عشرة سنة[٢٦]، ولكن المعني المراد هو أنه لم يأت ربيع مثله في كثرة أمطاره ودلائل ثماره، وهو ما يتضح في قوله:

اربعينا في تسعَ عشرةَ حجَّةً

حقاً لهنّكَ للربيع الأزهرُ

إن الربيع بآثاره الجميلة يمنح الحياة جمالًا وحسنًا، ولو دام فصل الربيع وحسن الروض لدامت بهجة الأيام وحسنها، وفي ذلك يقول:

ما كانت الأيام تُسلب بهجةً

لو انّ حسن الروض كان يُعمَّرُ

اولا تري الأشياء إن هي غُيِّرت

سمجت وحسنُ الأرض حين تُغيَّر؟

ويستثير الربيع وجمال الرياض خيال أبي تمام، ويمّده بصور حلمية نادرة، «ويمضي في حلمه، فإذا هو يري نفسه في رياض الربيع وأضواء الشمس تخالط الورود والرياحين كأنه في ليلة مقمرة جميلة، والأحلام تفد عليه من كل صوب»[٢٧].

يقول:

يا صاحبيَ تقصّيا نظريكما

تريا وجوه الأرض كيف تصوّرُ

تريا نهارًا مشمسًا قد شابه

زهر الرّبا فكأنما هو مُقمِرُ

وهناك من خرّج الصورة تخريجًا آخر فقال إن الزهر من كثرته وتكاثفه وخضرته التي قد صارت إلى السواد قد نقصت من ضوء الشمس، حتى صارت كضوء القمر، واحتجوا برواية أخرى للبيت هي:

فـــتـــامـــلا لـــيـــلًا اضـــــــاء ســــــواده

زهـــر الـــرّبـــا فـكـــانـمـــا هـــو مـقـمـــــرُ[٨٢]

ومثل هذا الجو البديع يبعث على التأمل، فقد خلق الله الدنيا لتكون معاشًا للناس، ورزقهم مما تخرجه أرضها من نبات وثمر، لكن هذه النظرة الواقعية ترفدها نظرة جمالية تتأتى من النظر إلى محاسن الدنيا وأنوارها وبهجتها ومبادئ ثمارها التي تقترن بإطلالة الربيع، فالأرض الحبلي بالإثمار تهدي إلى الحياة ما في بطونها من الخضرة والأنوار التي تبعث البهجة في القلوب فتمتلئ الرياض بالأشجار الزاهرة التي تترقرق قطرات الطلل بين أوراقها كأنها دموع الفرح التي تنحدر من العين تعبيرًا عن سعادتها باستقبال مولود جديد وتبدو هذه الشجرة الزاهرة وهي تهتز بغصونها وثمارها فيخفيها الجميم وهو ما تكاثف من النبات، ثم يزول عنها فتظهر لتروق الأعين بحسنها كأنها فتاة عذراء رائعة الحسن تظهر فتسبي العيون ثم تتواري خجلًا ودلًا.

ويظل أبو تمام يتابع أثر الربيع في الأرض والرياض إذ انعكس هذا الأثر على الوهاد والنجاد فارتدت الحلل الصفراء والحمراء كأنها رايات اليمن الصفر ورايات مضر الحمر. أما الأنوار التي جادت بها النباتات فكانت كالدر قبل التنوير في البياض، ثم انشقت فخرج نورها الأصفر كالزعفران وهو ما يدل على بديع صنع الخالق.

يقول أبو تمام:

دنـــيـــا مَـــعـــــاشٌ لـــلـــورى حـــتـــى إذا

جُـــلـــيَ الـــربـــيـــعُ فـــإنـمـــا هـــي مـنـظـرُ

أضحت تصوغُ بطونُها لظهورِها

نورًا تكاد له القلوبُ تُنَوِّر

من كل زاهرةٍ ترقرقُ بالندى

فكأنها عينٌ عليه تَحَدَّر

تبدو ويحجبها الجميمُ كأنها

عذراءُ تبدو تارةً وتَخفَّر

حتى غدت وَهَداتُها وَنِجادها

فئتين في خِلَعِ الربيع تَبختر

مصفرَّةٌ محمرَّةٌ فكأنها

عُصَبٌ تيمَّنُ في الوغا وتمضَّر

من فاقعٍ غضّ النبات كأنه

دُرٌّ يُشَقَّقُ قبلُ ثم يُزعْفَر

أو ساطعٍ في حُمرةٍ فكأنَّ ما

يدنو إليه من الهواء مُعصفَر

صُنعُ الذي لولا بدائعُ لطفهِ

ما عاد أصفرَ بعد إذ هو أخضر

وينفذ أبو تمام من وصفه البديع للربيع الذي بعث الحياة في الأرض وكساها حسنًا وجمالًا وبهاء ليصل ذلك بالمدح في جوٍّ احتفالي مدهش فيقرن محاسن الربيع بمحاسن الممدوح، ويجعلهما صنوين أو توأمين، فخلقهما واحد، وأثرهما واحد، وكلاهما يجدد الحياة ويجعل أيامها بهجة وصفاء، يقول:

خُلُقٌ أطلَّ من الربيع كأنَّهُ

خُلُقُ الإمام وهديُهُ المتيسِّرُ

فـي الأرض مِـن عَـدلِ الإمـام وجـودهِ

ومـن الـنـبـات الـغـضّ سُـرْجٌ تَـزْهَـرُ

تُـنـسـي الـريـاضُ ومـا يُـروّض فِعلـه

ابـدًا عـلـى مـرِّ الـلـيـالـي يُـذكَـرُ

هكذا سلك أبو تمام في شعره مسلكًا جديدًا، فاحتفل بوصف الربيع هذا الاحتفال المبدع ووصل ذلك بالمدح «وهذا الوصل بين الممدوحين والطبيعة.. يجعلنا نحس في وضوح عنده بوحدة القصيدة وكأنها بمقدماتها عمل فني نامٍ لا زال بعضه يتولد من بعض»[٢٩].

فالقارئ للقصيدة ينبهر بهذه اللوحة الفنية التي رسمتها ريشة فنان مبدع مصوّر، يمزج الألوان والأضواء والظلال مزجًا رائعًا ويوزّعها على لوحته توزيعًا دقيقًا متناسقًا ويحيط بعناصر الطبيعة في فصل الربيع من مطر وصحو ويتتبع مظاهر الجمال ويتأمل ما طرأ على الطبيعة من تحول وتغيُّر من الجدب إلى الحياة التي أخذت تدبُّ بقدرة الخالق شيئًا فشيئًا، حتى أصحبت ترتدي حلة قشيبة زاهية الألوان من أصفر وأخضر وأحمر وفاقع لتتشكل هذه اللوحة التصويرية الرائعة للطبيعة التي تشهد بعظمة الخالق وبديع صنعه.

وأبو تمام يبدو شديد الحس بجمال الطبيعة، مدركًا للأثر النفسي الذي تحدثه الطبيعة في النفوس من إحساس بالبهجة والإشراق حتى لتكاد القلوب تنوّر من نور الطبيعة في الربيع.

وهو - كدأبه في فنه - حريص على استقصاء المنظر والإلمام بالجزئيات والتفاصيل والاحتفاء بالبديع والتصوير وإبراز قدرته على التأمل والتفكر واستخدام الأقيسة المنطقية؛ كقوله:

لـولا الـذي غـرس الـشـتـاء بـكـفِّـهِ

قـاسـى المـصـيـف هـشـائـمًا لا تـثـمـرُ

وقوله:

اولا تَرى الاشياءَ إن هي غُيِّرت

سَمُجَت وحُسنُ الأرضِ حين تُغَيَّرُ

فهو ينفذ إلى سمات الجمال ويمزج العاطفة بالفكر والحس بالعقل، ويحرص على هندسة فكره وترتيب معانيه في تؤدة وتمهل وعمق ثم يبرزها في ألفاظ موحية ويوظف قدرته ومهارته في الافتتان بالبديع، والملاءمة بين الألوان والتسلسل المنطقي.

إن إحساس أبي تمام بجمال الطبيعة يتغلغل في شعره، وهو لا يقف عند مجرد الوصف الخارجي ولكن يتعداه إلى المشاركة الوجدانية على النحو الذي نراه في قصيدته التي يقول فيها[٣٠]:

غنَّى فشاقك طائر غِرِّيدُ

لَمَّا ترنَّم والغصون تميدُ

ساق على ساقٍ دعا قمرية

فدعت تقاسمه الهوى وتصيد

إلفان في ظل الغصون تألفا

والتفَّ بينهما هوىً معقود

يتطعمان بريق هذا هذهِ

مَجْعًا، وذاك بريقِ تلك مُعيد

يا طائران تمتَّعا هُنِّيتما

وعما الصباح فإنني مجهود

ابكي وقد تلت البروق مضيئةً

من كل اقطار السماء رعود

واهتزَّ ريعانُ الشباب فاشرقت

لتهلَّل الشجر القُري والبيد

ومضت طواويسُ العراق فاشرقت

اذنابُ مشرفةٍ وهن حفود

يرفلن أمثال العذارى طُوّفًا

حول الدوار وقد تداني العيد

إن أبا تمام بإحساسه المرهف وعبقريته الفذّة يصور مشهدًا نادرًا من مشاهد الطبيعة ويلتقط هذه اللقطة النادرة لطائرين إلفين يستمتعان بحياتهما في الربيع ويمارسان طقوس العشق في ألفة ومودة، وقد بدأ المشهد السردي الاحتفالي بصورة الطائر المغرّد الذي طفق يغني ويترنم فتنتشي الغصون وتتمايل وقد استثار غناؤه أشواق الشاعر الذي يتوقف أمام مشهد «الغرام» بين الطائرين الأليفين ويتتبع تفاصيل المشهد وهما يتقاسمان الغرام بينما يبدو الشاعر مهمومًا مجهودًا يشعر بالفقد والحرمان فيبكي وتشاطره الطبيعة البكاء فتتحقق المشاركة الوجدانية بأبعادها لينتهي المشهد باستدعاء صورة (العذارى) وهن يطفن حول صنم (الدوار) في احتفالية العيد على نحو يذكرنا بصورة امرئ القيس في معلقته – صورة عذارى دوار. فهو مع مهارته في رسم المشهد يستدعي من الموروث ما يزيد اللوحة التصويرية جمالًا وحسنًا.

ومثل هذا الحس الجديد نقع عليه في غزل أبي تمام، الذي نمثّل له بقوله[٣١]:

غدت تستجيرُ الدمع خوف نوي غدِ

وعاد قتادًا عندها كلُّ مَرْقَدِ

وانقذها من غمرة الموت انه

صدودُ فراقٍ لا صدودُ تعمُّد

فاجرى لها الإشفاق دمعًا موردًا

من الدم يجري فوق خدٍّ مورّد

هي البدرُ يُغنيها تودُّد وجهها

إلي كل من لاقت وإن لم تودّد

ولكنني لم احـو وَفـرًا مُجرَمـا

فـفـزتُ بـه إلا بشـمـلٍ مُـبَـدَّد

ولـم تُعطنـي الأيـامُ نـومًـا مُسكِّنا

ألـذُّ بـه إلا بـنـومٍ مُـشـرَّد

وطـولُ مُـقـام المـرء فـي الحـي مُـخْـلِقٌ

لـديـبـاجـتـيـه فـاغـتـربْ تـتـجـدَّد

فـإنـي رايـتُ الـشـمـسَ زيـدت مـحـبـةً

إلـى الـنـاس أن لـيـست عـلـيـهم بـسـرمـد

إننا أمام معان جديدة وخطاب غزلي جديد يعكس فن أبي تمام ومذهبه في الإتيان بالمعاني البكر، ويذكر الصولي أن عمارة بن عقيل - وهو شاعر متقدم فصيح - علَّق على أبيات أبي تمام قائلًا: لله درّه، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، حتى لحبّب الاغتراب. إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحُسن المعانى، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس[٣٢].

وتلفتنا هذه الصورة التي تطلُّ فيها صاحبته في صورة البدر ثم يعمد إلى مذهبه في الاستخراجات اللطيفة، والمعاني الطريفة فيضيف إليها صفة التودُّد والألفة التي تكسو وجهها، كما يلفتنا هذا المعنى الجديد للاغتراب الذي يقرنه بالتجديد ويبرهن عليه بالقياس المنطقي.

وقد عاصر أبو تمام مرحلة الصراع بين العرب والروم وسجَّل في شعره أحداث عصره الكبرى وتغنى بالبطولة والأبطال، وأحدث في قصيدة المدح تحولًا كبيرًا «فهذا المدح الذي كان قبل أبي تمام يدور حول جود الممدوح وعطاياه وكرمه. قد استحال على يده إلى تصوير للبطولة، في عهد كان أبرز خلال الممدوح فيه قدرته على الحرب، وإصابته في الرأي»[٣٣].

وسجل أبو تمام في شعره معارك الثغور مع الروم البيزنطيين وأهمها معركة عمورية «وقد تحول بوصفه بسالة الأبطال الذين تغنى بمديحهم وانتصاراتهم إلى ملاحم كبرى جسّم فيها بطولتهم تجسيمًا يدلع الحماسة في قلب كل عربي، ويضرمها إضرامًا»[٣٤].

أبرز أبو تمام في مدائحه صورة البطل أو الفارس المغوار الذي نذر حياته للجهاد وأذل الروم وثلّ عروشهم، وقد ألهبت هذه الانتصارات خياله وحفزته إلى التجديد فـ «وثق بابًا جديدًا في الشعر العربي هو شعر الحرب، وفتق في نطاق الموضوع معاني مستحدثة لم تعرف من قبل»[٣٥].

وقد وظف أبو تمام فنه في وصف المعارك وتجسيد الأحداث الكبرى في عصره متوسلًا بالاستعارة والتشبيه والكناية لتشخيص المجردات والمعنويات حتى تحولت بعض قصائده إلى بناء ملحمي شاهق بلغ فيها الغاية من الإبداع والتصوير.

وعلى هذا النحو كان عصر أبي تمام بأحداثه وانتصاراته وتحضره بمثابة الجذوة التي اتقدت بلهيب الإبداع، وكانت عاملًا من عوامل تفجير طاقاته الإبداعية.

ثقافة أبي تمام:

كانت ثقافة أبي تمام الواسعة أبرز العوامل التي وجهته إلى التجديد والإبداع، فقد أحاط بأنواع شتى من الثقافات، منها الثقافة الدينية والتاريخية والأدبية والفلسفة واستطاع توظيف هذه الثقافة وتطويعها لخدمة فنه والإتيان بالمعاني المخترعة والجديدة.

الثقافة الدينية:

كان القرآن الكريم من أهم المصادر التي استقى منها أبو تمام ثقافته، وقد انعكس هذا الأثر في شعره منذ وقت مبكر، فمدح عبد الله بن طاهر بقوله:

ايـــهــذا الــعــزيــز قــد مــسّــنــا الــضُّــز

رُ جــمــيــعًــا واهــلــنــا اشــتــاتُ

ولــنــا فــي الــرحــال شــيــخ كــبــيرٌ

ولــديــنــا بــضــاعــة مُــزجــاة

قــلّ طــلابــهــا فــاضــحــت خــســارًا

فــتــجــاراتــنــا بــهــا تــرّهــات

فاحتسب اجـرنـا واوف لـنـا الـكيـ

ـل وصــدّق فــإنــنــا امــوات

وكان لابن طاهر موقف من الاقتباس من القرآن في الشعر، فنصح أبا تمام بألا يعاود مثل هذا الشعر، فإن القرآن أجلّ من أن يُستعار شيء من ألفاظه للشعر[٣٦].

غير أن أبا تمام مضى يقتبس من القرآن ويضمن في أشعاره كثيرًا من الآيات القرآنية ليكسبها جمالًا، وتأثيرًا في النفوس.

ومن أمثلة هذا الاقتباس قوله في مدح الواثق بالله:

جــعــل الــخــلافــة فــيــه ربُّ قــولــه

ســبــحــانــه لــلــشــيء «كــن فــيــكــونُ»[٣٧]

فهو يضمّن قوله تعالى : ﴿سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[٣٨].

ويقول من قصيدة أخرى[٣٩]:

قــد كــان وعــدك لــي بــحــرًا فــصــيّرنــي

يــوم الــزّمــاع إلــى الــضــحــضــاح والــوشَــلِ

وبــيّــن الــلــه هــذا مــن بــريّــتــه

فــي قــولــه: خُــلِــقَ الإنْــسَــانُ مِــنْ عَــجَــلِ[٤٠]

ويقول[٤١]:

فـاعـذروا فيـه كيـف شئـتم وقـولـوا

قـد كـفـى الـلـه المـؤمـنـين الـقـتـالا

فهو يضمّن في الشطر الثاني قوله تعالى: ﴿وَكَفَي اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا﴾[٤٢].

ويقول[٤٣]:

هـاك فـاقـتـص مـن هـداك فـإنّ

الـسـنّ بـالـسّنّ والجـروحُ قصـاصُ

ويستعير صورة الجنة فيقول[٤٤]:

مـا لـي أرى الحـجـرة الـفيـحاء مقفلةً

عـنـي وقـد طـالمـا استـفـتحـت مقفلـها

كـانـهـا جـنـة الـفـردوس مُـعـرضـةً

ولـيـس لـي عـمـلٌ زاكٍ فـادخلـهـا

ويستعير صورة ثياب أهل الجنة فيقول[٤٥]:

تـردّي ثـيـاب المـوت حُـمـرًا فـمـا أتـى

لـهـا الـليـل إلا وهـي مـن سـنـدس خُضـرِ

فالصورة التي تشكلت من الاقتباس القرآني في وصف ثياب أهل الجنة في قوله تعالى: ﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ﴾[٤٦]، وقوله تعالى: ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾[٤٧] – هذه الصورة وظفها أبو تمام في رثائه لمحمد بن حميد الطائي، فخلعت عليه ظلالاً روحية قدسية وجعلته في عداد أهل الجنة، واعتمد أبو تمام على المقابلة بين اللونين المتضادين: الأحمر بدلالته التي تشير إلى الدماء، والأخضر الذي يوحي بالجنان، فاكتسبت الصورة الشعرية جمالاً وتأثيرًا.

ويستعين أبو تمام – في مقابل صورة الجنة – بصورة النار بما تتضمنه من مفردات العذاب كالمُهل والغسلين والزقوم فيقول هاجيًا[٤٨]:

الــزنـــج أكـــرمُ مـنـكـــمُ والـــرومُ
والـحَـيْـــنُ ايمـــنُ مـنـكـمُ والـشـومُ

عـيّـــاشُ إنـــك لـلـئـيـم وإنـنـي
مـذ صــرت مـوضـع مـطـلـبـي لـلـئـيـمُ

الـسـحـتُ اطـيـبُ فـي نـوالـك مطعمًا
والمُـــهـــلُ والـغِـســـلـينُ والـزّقـومُ

فهو يوظف بعض الآيات التي تتحدث عن عذاب أهل النار، ويشير إلى شجرة الزقوم في قوله تعالى: ﴿إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ * طَعَامُ الأَثِيمِ﴾[٤٩]، ويشير إلى (المُهل) في قوله تعالى: ﴿وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ﴾[٥٠]، وقوله تعالى: ﴿كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ﴾[٥١]. كما يشير إلى (الغسلين) وهو طعام أهل النار في قوله تعالى: ﴿فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ * وَلاَ طَعَامٌ إِلاَّ مِنْ غِسْلِينٍ﴾[٥٢]. فكان لتوظيف هذه المفردات أثر في تعميق صورة الهجاء وإظهار المهجو بهذه الصورة المزرية.

وتتنوع أساليب أبي تمام في الاقتباس من القرآن، فيعمد إلى القصص القرآني ويمتاح منه ما يعمق صوره، ويشكلها تشكيلًا جديدًا، ففي إحدي صوره الغزلية يُلمُّ بقصة آدم وخروجه من الجنة، فيقول[٥٣]:

بـــابـــي شـــادنٌ تـنـسّـمـتُ مـن عيـ
ـنـيـهِ يـوم الخـمـيـس ريـح الـصـدودِ

صـــار ذنـبـي كـذنـب آدم يـا عـمـ
ـرو فـاخـرجـت مـن جـنـان الخـلـودِ

ويستعين بقصة نوح في سياق حديث الشكر، فيقول[٥٤]:

لـم يُـلـبـس الـلـه نـوحًـا فـضـل نـعـمـتـهِ

إلا لمـا بـثـه مـن شـكـره نـوحُ

فهو يشير إلى الآية القرانية: ﴿ذُرِّيَّةَ مَنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ إِنَّهُ كَانَ عَبْدًا شَكُورًا﴾[٥٥].

ونجده يقرن اسم ممدوحه نوح بن عمر باسم نوح عليه السلام في سياق المدح، فيقول[٥٦]:

نـوح صـفـا مـذ عـهـد نـوحٍ لـه

شِـرْبُ الـعُـلـى فـي الحـسـب الـفـارعِ

وفي معرض الغزل ووصف نحوله والحديث عن سطوة المحبوبة وقوة تأثيرها يفيد من قصة عاد وفرعون في إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ ذُو الْأَوْتَادِ﴾[٥٧]، فيقول[٥٨]:

لا تُـنـكـري ان يـشـتـكـي ثِـقـل الـهـوى

بـدنـي فـمـا انـا مـن بـقـيـة عـادِ

عُـذنـا بمـوسـي مـن زمـانَ انـشـرت

سـطـواتـه فـرعـون ذي الأوتـادِ

ويجد أبو تمام في قصة لقمان الحكيم ما يؤكد صفة الحكمة عند المدوح فيقول[٥٩]:

فـإن شـهـد المـقـامـة يـوم فَـضْـلٍ

رايـت نـظـيـر لـقـمـان الحـكـيـمِ

ويوظف أبو تمام من قصة بلقيس ما يمنح صوره ألوانًا جديدة من الإبداع، فيقول[٦٠]:

قـد اوتـيـت مـن كـل شـيء نـعـمـة

ودًا وحـسـنًـا فـي الـصـبـا مـغـمـوسـا

لولا حداثتها وإنّي لا أرى
عرشًا لها لحسبتها بلقيسا

وفي مدائحه يستدعي أبو تمام قصة يوسف ليعقد مشابهة بينه وبين الممدوح فيقول[٦١]:

وشبيه الذي استقلّت به العيـ
رُ عن الجُبِّ خاضعًا كالطليح

كما يعقد مشابهة أخرى بين جمال يوسف وجمال محبوبه فيقول[٦٢]:

قرينُ الصّبا في وجنتيه ملاحةً
ذكرتُ بها أيام يوسف في الحسن

وتهيمن أحداث قصة يوسف على خيال أبي تمام، فيلتقط مشهد يوسف مع امرأة العزيز حين همت به وهمّ بها، فيقول[٦٣]:

مثلت له تحت الظلام بصورةٍ
على البُعد أقنته الحياء فصمّما
كيوسفَ لمّا أن رأى أمر ربِّهِ
وقد همّ أن يعروري الذنب أحجما

وحين مدح أبو تمام ممدوحه بالجود لا يردد الأوصاف التقليدية من تشبيهه بالغيث أو البحر وما أشبه، وإنما يقتبس من قصة إبراهيم عليه السلام ما يصور هذا الكرم ويلمُّ بقوله تعالى في شأن ضيف إبراهيم الذي أكرمهم وأحسن ضيافتهم: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ * إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلاَمًا قَالَ سَلاَمٌ قَوْمٌ مُنْكَرُونَ * فَرَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ﴾[٦٤].

وظف أبو تمام هذا الموقف في سياق وصفه لكرم الممدوح فقال[٦٥]:

فـي الجـود سـهـمٌ فـي المكـارم والـتقى
مـا ربُّـه المكـدي ولا المسـهـومُ
وبـيـانُ ذلـك انّ اول مـن حـبـا
وقـري خـلـيـلُ الـلـه إبـراهـيـمُ
اعطيتني ديـة القتيل ولـيـس لى
عـقـلٌ ولا حـقٌّ عـلـيـك قـديمُ

فهذا المعنى المدحي الجديد اتكأ فيه أبو تمام على مرجعية دينية سعيًا إلى انفتاح صورة المدح على آفاق أرحب وخروجها عن الإطار المحدود الذي حصره الأوائل في عمود الشعر.

ويتكئ أبو تمام في اقتباسه من القصص القرآني على فكرة «النظائر» سعيًا إلى انفتاح الصورة واتساعها وإثرائها، فيتخذ من اسم ممدوحه موسى بن إبراهيم ومسلكه على قومه نظيرًا لموسى عليه السلام وقومه من اليهود حين ضلوا وعبدوا العجل فأنقذهم من ضلالهم. يقول(٦٦):

فـكـانـهـم بـالـعـجـل ضـلّـوا حـقـبـة
وكـانّ مـوسـي إذ اتـاهـم مـوسـى

ويكرر ولعه بعقد النظائر حين يستدعي قصة السامري وقوم ثمود فيقول(٦٧):

لـو لـم يـكـد لـلـسـامـري قـبـيـلـه
مـا خـار عـجـلـهـمُ بـغـيـر خـوارِ
وثـمـود لـو لـم يُـدهـنـوا فـي ربِّـهـم
لـم تـدم نـاقـتُـهُ بـسـيـف قُـدارِ

وحين يتغزل أبو تمام في حسن محبوبته وما تحدثه عيناها من سحر في النفوس يعمد إلى الصور التقليدية من تشبيه الألحاظ بالسهام التي تردي، وإنما يستدعي سحر هاروت الذي أشار إليه القرآن الكريم فيقول(٦٨):

وكـــلُ حُـسْـنٍ فمن عينيك اوّلُـــهُ مُـذْ
خــطّ هـــاروتُ فــي عـيـنـيـك عَـشـكَـرَهُ

فجاء أبو تمام بصورة جديدة اتكأ فيها على الموروث الديني.

ويتحدث في قصيدة أخرى عن تأثير النساء الذي يشبه السحر فيستحضر الآية القرآنية ﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾[٦٩] فيقول[٧٠]:

الســـــالـبـات امـــــرا عـــــزيمـتـه
بـالـســحـر والـنـافـثـات فــي عُـقَـدِه

وحين يهجو امرأة يفتن في هذه الصورة الجديدة التي تستند إلى الموروث الديني[٧١]:

لــلـمـرء فــي الـقــران اربـــع نـســوةٍ
ولـتــــلــك اربـعـــــة مـــن الازواجِ

وعلى هذا النحو كان للقرآن الكريم حضور كثيف في شعر أبي تمام، وكان أبرز الأصول التي ارتكز عليها في تجديده، فلم يقف عند حدود التضمين أو الاقتباس وإنما استطاع أن يصوغ ما استوعبه صياغة جديدة.

الثقافة التاريخية:

يكشف شعر أبي تمام عن تمتعه بثقافة تاريخية واسعة، شملت تاريخ الأمم القديمة والبائدة وتاريخ العرب عبر العصور وأيامهم المشهورة في الجاهلية، والإلمام بالأحداث التاريخية والشخصيات التي صنعت التاريخ.

ومثّلت هذه الثقافة التاريخية رافدًا مهمًا في مسعى أبي تمام إلى التجديد واختراع معان جديدة.

ولم يكن هدف أبي تمام أن يقدم رؤية تسجيلية لأحداث التاريخ وإنما كان هدفه توظيف ثقافته التاريخية في صوغ هذه الأحداث صياغة فنية تدل على مهارته وعبقريته

الشعرية، فنراه يستدعي بعض الأمم الفانية مثل طسم وجرهم وثمود ليس لمقصد تاريخي – بل لوصف تقلبات الدهر وصروفه في سياق الشكوى ومعاناة الذات. يقول[٧٢]:

وما تبرحُ الأيام تحذف مُدّتي
بعدِّ حسابٍ لا كعدِّ حسابيا

لتمحو آثاري وتخلق جِدّتي
وتخلي من ربعي بكُرهٍ مكانيا

كما فعلت قبلي بطسمٍ وجرهمٍ
وآلِ ثمودٍ بعد عاد بن عاديا

فالصورة التي تتكئ على الحدث التاريخي تعمق مأساة الإنسان ومعاناته مع الدهر، وتجسد حقيقة الفناء وهنا يوظف التاريخ توظيفًا فنيًا يمنح الشعر دلالات أرحب وأعمق.

وقد يستحضر أبو تمام المشهد أو الحدث التاريخي لا ليناظر به مشهدًا معاصرًا بل ليصور نقيضه على النحو الذي نجده في استحضاره لمدينة الزبّاء التي تقع على شاطئ الفرات وسميت باسم الزبّاء صاحبة جذيمة الأبرش، وقد أصابها الخراب والبلى. ولكنه يتحول بالمعنى إلى النقيض حين يمدح بني طوق، فيؤكد أن تشييدهم للمعالي لا يبلى ولا يفنى ولا يصيبه ما أصاب مدينة الزباء؛ يقول[٧٣]:

قد قلت للزبّاء لما أصبحت
في حدّ نابٍ للزمان ومخلبِ

لمدينة عجماء قد أمسى البلى
فيها خطيبًا باللسان المعرب

لكن بنو طوقٍ، وطوقٌ قَبلهم
شادوا المعالي بالثناء الأغلب

وفي سياق شكوى الدهر وتجنيه في أحكامه يستدعي أبو تمام مدينة سدوم التي قيل إنها من مدن لوط الفانية ويقرن أفعال الدهر بأفعال قاضي سدوم وأحكامه الظالمة، فيقول[٧٤]:

الـومــك لا الــوم ســـواك دهـــرًا
قـضـى لـي بـالـذي يـقـضـي ســدومُ

وفي سياق المدح يلتقط خيطًا يربط ممدوحه ببني شيبان الذين انتصروا على جيوش كسرى في يوم ذي قار، فيلهج بهذا الانتصار التاريخي الذي تغلب فيه العرب على الأعاجم، يقول[٧٥]:

لـهـم يـوم ذي قــارٍ مـضـي وهــو مـفـردُ
وحـيـدٌ مـن الأشـبـاه لـيـس لـه صَـحـبُ
بـه عـلـمـت صُـــهـبُ الأعـاجـــم انـه
بـه أعـربـت عـن ذات انـفـسـهـا الـعُـرْب

ويستدعي أبو تمام حدث ذي قار مرة أخرى في مدحه لأبي دلف العجلي مشيدًا بقومه الذين أسهموا في انتصار الكرامة العربية. يقول[٧٦]:

إذا افـتـخـرت يـومًـا تـمـيـمُ بقوسـهـا
وزادت عـلـى مـا وطّــدت مـن مـنـاقـبِ
فـانـتـم بـذي قــارٍ امـالـت سـيـوفكم
عـروشَ الـذيـن استرهـنـوا قـوس حـاجـبِ

وفي ملحمته الرائعة في فتح عمورية، يشير إلى استعصاء المدينة على الأكاسرة والقياصرة والتتابعة، ويشبهها بالمرأة التي امتنعت على كسرى والإسكندر وأبي كرب وهو كنية أحد التتابعة. يقول[٧٧]:

وبــــرزة الــوجــه قــد أعــيــت رياضــتــهــا

كسرى وصــدّت صــدودًا عن أبــي كُــرَبِ

بِــكــرٌ فــمــا افــتــرعــتــهـــا كــفُ حــادثـــةٍ

ولا تــرقـــت إلــيــهــا هِــمَّـــة الــنُــوب

مــن عــهـــد إســـكــنــدرٍ أو قــبــل ذلــك قد

شــابــت نــواصــي الــلــيــالــي وهــي لــم تــشــبِ

فهذه الصورة الجديدة التي يرسمها أبو تمام لعمورية ويشبهها بالبكر التي لم يفترعها الجبابرة والأكاسرة وظلت شابة فتية برغم شيب الليالي - هذه الصورة تشكلت من عناصر وإشارات تاريخية استوعبها خيال أبي تمام وتمثلها وأخرجها في ثوب قشيب.

وينهل أبو تمام من أحداث التاريخ الإسلامي ما يعينه على تشكيل صوره، فيربط بين انتصار المعتصم في عمورية وانتصار المسلمين في غزوة بدر ليوحي بأن الصراع كان بين الإيمان والكفر، يقول مخاطبًا المعتصم[٧٨]:

إن كـــان بـــين صـــروف الـــدهـــر مـــن رَحِـــمٍ

مـــوصــــولـــةٍ أو ذمــــامٍ غـــيـــر مُـــنْـــقَـــضِـــبِ

فـــبـــيـــن أيـــــامـــك الـــلائـــي نُـــصـــرت بـــهـــا

وبـــين أيـــام بـــــدرٍ أقـــــربُ الـــنَّـــسَـــبِ

ويستدعي أبو تمام غزوتي بدر وحنين في سياق الإشادة بانتصار ممدوحه، فيقول[٧٩]:

ولـــكـــنْ أذكـــرتـــنـــا يـــــوم بـــــدرٍ

ومـــشـــتـــجـــرَ الأســـنَّـــة فـــي حُـــنـــينِ

رددت الـــديـــن وهــــو قـــريـــن عـــينٍ

بـــهـــا، والـــكـــفـــرُ وهـــو ســـخـــينُ عـــينِ

فهذا الاستدعاء يضفي على الصورة طابعًا دينيًا ويترك أثرًا قويًّا في النفوس ويُعلي من شأن ما حققه الممدوح من نصر.

ويستمد أبو تمام من أحداث التاريخ الإسلامي ما يعينه على عقد مشاكلة بين النظائر أو المشابهة بين الأحداث أو تفسيرها، فيتوقف أمام مسلك الرسول (ﷺ) مع المؤلفة قلوبهم ويتخذه أسوة لاستعطاف ممدوحه مالك بن طوق التغلبي على بني تغلب، فيخاطبه بقوله(٨٠):

لك في رسول الله اعظمُ اسوة
واجلّها في سُنَّةٍ وكتابِ
اعطي المؤلفة القلوب رضاهمُ
كملًا وردّ اخايذ الأحزاب

وفي سياق تأكيد معنى الوفاء والإخلاص يشير أبو تمام إلى بيعة الرضوان التي بايع المسلمون فيها الرسول صلعم وعاهدوه على الوفاء فيستدعي هذا الحدث في تهنئة الواثق ببيعة الخلافة(٨١):

هي بيعة الرضوان يشرع وسطها
بابُ السلامة فادخلوا بسلامِ

وللشخصيات التاريخية حضور كثيف في شعر أبي تمام، وتقوم طريقته في ذلك على استدعاء الشخصية التاريخية والإشارة إلى أفعالها وإسقاطها على ممدوحه أو موضوعه. وكثيرًا ما يوغل في الحدث ويلمُّ بدقائق وتفاصيل تاريخية مما يضفي غموضًا على المعنى ويتطلب فهمه قارئًا متعمقًا في الثقافة التاريخية، لكنه في ذلك كله يصوغ الحدث التاريخي صياغة فنية جديدة، فنراه يستدعي شخصية المهلب بن أبي صفرة الذي اشتهر بحروبه ضد الخوارج وانتصاره عليهم، وقد وظف تلك الشخصية في مواضع عدة مما يوحي باستيعابه التام لأبعاد المهلب ودوره، حتى لنراه يلتقط

موقفًا قد يخفي على القارئ ويوظفه توظيفًا جيدًا، وذلك حين خاطب أحد ممدوحيه - وهو عليّ بن مُرّ - يستهديه فَرْوًا يرتديه، فاستحضر رواية عن المهلب في هذا الشأن حين استدعي بنيه وأوصاهم قائلًا: «ما رأيت أحدًا قط بين يدي إلا أحببت أن أرى ثيابي عليه، فاعلموا يا بنيّ أن ثيابكم على غيركم أحسن منها عليكم»[٨٢]، وقد التقط أبو تمام هذه الحادثة بذكائه المعهود، فخاطب ممدوحه بقوله[٨٣]:

فهل انت مهديه بمثل شكيرهِ

من الشكر يعلو مصعدا ويصوّبُ

فانت العليم الطَّبُ اىُّ وصيةٍ

بها كان اوصي في الثياب المهلّبُ

فقد وضع أبو تمام صنيع المهلب أمام ممدوحه ليستثيره ويحفزه إلى العطاء، وقرنه بالمهلب في شجاعته وحكمته وحربه على أبنائه وعطفه على الآخرين، وقرن أبو تمام نفسه ببني المهلب ليضع علاقته بممدوحه موضع علاقة الأب ببنيه بما تنطوي عليه من مودة وحدب وحنان.

وفي إحدى مدائحه في القائد العباسي أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري يشيد بانتصاره على الروم في وقعتين، ويعمد إلى التاريخ فيستدعي شخصيات تاريخية لفرسان وأبطال اشتهروا ببطولاتهم، فيقرن ممدوحه بعمرو بن معدي كرب، ومُسهِّر بن عمرو بن الحارث بن كعب وعامر بن الطفيل، ولا يكتفي بالإشارة إلى هؤلاء الفرسان بل يقتبس من تاريخ الفرس، فيقرن ممدوحه باثنين من فرسان الفرس هما اسفندياز ورستم. يقول[٨٤]:

له وقعةٌ كانت سدي فانرتها

باخرى وخير النصر ما كان ملحما

لقد اذكرانا باس عمروٍ ومُسهرٍ

وما كان من اسفندياز ورستما

فاستدعاء الشخصيات بهذه الكثافة يُعظِّم دور القائد الممدوح ويضفي على صنيعه مزيدًا من البطولة والشجاعة ويصنع منه بطلًا أسطوريًا وتلك غاية قصدها أبو تمام.

وهذا التعدد في استحضار الشخصيات التاريخية يتردد كثيرًا في شعر أبي تمام مما يمثل ظاهرة بارزة، كقوله[٨٥]:

سما بي اوسٌ في السماء وحاتمٌ

وزيد القنا والأثرمان ورافعُ

فهو يستدعي شخصيات تاريخية عدة في سياق الكرم والعطاء، وهذه الشخصيات هي: أوس بن حارثة بن لام، وحاتم الطائي وزيد القنا المشهور بزيد الخيل والأثرمان وهما رجلان من طي ورافع بن عمرو المشهور بكرمه. أي أنه حشد في بيت واحد ست شخصيات اشتهرت بالكرم ليضعها جميعًا بإزاء ممدوحه وكأنه استحال أمّة في العطاء والبذل.

وفي سياق الكرم يستدعي جوادين من أجواد العرب هما كعب بن مامة وهرم بن سنان فيقول[٨٦]:

ما جاد جودك إذ تعطي بلا عِدةٍ

ما يُرتجى منك لا كعبٌ ولا هِرَمُ

ويقرن كرم ممدوحه مرة أخرى بكعب بن مامة ومباري الرياح يقظان بن زيد بن أرقم بن ربيعة أحد أجواد العرب في الجاهلية، ولقب بذلك لأنه كان يباري الريح بجوده وكرمه[٨٧]:

بخٍ بخٍ لم يُدان جودك يا أز

هَرُ كعبٌ ولا مباري الرياحِ

ويجعل أبو تمام علاقته بممدوحه كعلاقة زهير بهرم بن سنان حيث تنفتح هذه العلاقة على أفق أوسع. يقول[88]:

مـالـي ومـالـك شـبـه حـين اذكـرُهُ

إلا زهـيـرٌ وقـد اصـغـي إلـى هـرِمِ

وعلى هذا النحو استطاع أبو تمام أن يوظف ثقافته التاريخية الواسعة توظيفًا فنيًا يستهدف تحقيق مقاصده وغاياته وتفتيق معان جديدة وسّع بها إطار معاني المدح من كرم وشجاعة وأريحية وسماحة، وانفتح على آفاق رحبة، فكانت هذه الثقافة أصلًا من أصول تجديده.

الثقافة الأدبية:

نال أبو تمام قسطًا كبيرًا من الثقافة الأدبية ربما لم يحظ بمثله شاعر آخر باستثناء أبي العلاء المعري. وقد تحدث العلماء عن ثقافته الواسعة وأشاروا إلى محصوله الضخم من الأدب وكثرة حفظه وذكروا أنه كان عالمًا بالشعر، راوية له، ووصفه الجاحظ بأنه أحد جهابذة الكلام ونقاد المعاني[89] وروي عن الحسن بن رجاء أنه قال: «ما رأيت أحدًا أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام»[90]. ومما يدل على كثرة محفوظه ما روي من أنه لم يقل الشعر قبل أن يحفظ سبعة عشر ديوان شعر للنساء فضلًا عن الرجال كما ذكر ابن خلكان أن أبا تمام كان يحفظ أربع عشرة ألف أرجوزة غير القصائد[91].

وساعده محصوله الضخم من حفظ الشعر على جمع مختاراته الكثيرة وأشهرها كتاب الحماسة وذكر له ابن النديم في «الفهرست» كتبًا أخرى في هذا المضمار، منها كتاب الاختيارات من شعر الشعراء وكتاب الاختيار من أشعار القبائل وكتاب الفحول[92].

وأورد الآمدي مجموعة أخرى من كتب أبي تمام واختياراته، ووصفه بأنه كان شغوفًا بالشعر، مشغولًا مدة عمره بتخيره ودراسته، وله كتب واختيارات فيه مشهورة معروفة، فمنها: الاختيار القبائلي الأكبر اختار فيه من كل قصيدة واختيار ترجمة «القبائلي» اختار فيه قطعًا من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبير شيء للمشهورين، ومنها: الاختيار الذي تلقّط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام، وأخذ من كل قصيدة شيئًا حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة وهو اختيار مشهور معروف «باختيار شعراء الفحول»، ومنها: اختيار تلقط فيه أشياء من الشعراء المقلّين، والشعراء المغمورين غير المشهورين، وبوّبه أبوابًا، وصدّره بما قيل في الشجاعة، وهو أشهر اختياراته، وأكثرها في أيدي الناس. ويلقّب بالحماسة، ومنها «اختيار المقطعات» وهو مبوّب على ترتيب الحماسة إلا أنه يذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم، القدماء والمتأخرين، وصدّره بالغزل، وذكر الآمدي أنه قرأ هذا الاختيار وتلقط منه نتفًا وأبياتًا كثيرة، وليس بمشهور شهرة غيره، ولعله كان يقصد (الحماسة الصغرى)، ومنها اختيار مجرّد، في أشعار المحدثين، وهو موجود بأيدي الناس. وهذه الاختيارات تدلّ على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وكده، فإنه ما شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه[٩٣].

وما من شك في أن هذه الاختيارات تؤكد عمق ثقافة أبي تمام الأدبية واطلاعه الواسع على الشعر العربي في عصوره المختلفة وقدرته على تمثّله واختيار الجيد منه والوقوع على النادر من معانيه وهو ما يمثل مرتكزًا أساسيًا وأصلًا رئيسًا من أصول تجديده.

وقد ظهر أثر الثقافة بصورة قوية في شعر أبي تمام، فقد شكلت ذائقته الشعرية وعمقت موهبته ووجهته إلى استلهام المعاني الجديدة والوقوع على المخترع والمبتكر، وصدق عليه وصف المبرد حين قال: «ما أشبهه إلا بغائص»[٩٤].

وتمثلت ثقافة أبي تمام الأدبية في كثرة إشاراته إلى الشعراء القدماء وإحالاته إلى معانيهم والوقوف على حادثة أو موقف تعرضوا له والتناص مع هذه الحوادث

والمواقف وتوظيفها توظيفًا فنيًا يشهد ببراعته وتفوقه، فمن ذلك استدعاء أبي تمام لقصة النابغة الذبياني مع النعمان بن المنذر، واعتذاره المتكرر إليه، وذلك في مقام اعتذاره لأحمد بن أبي دؤاد لوشاية أُبلغت إليه، فدعاه أبو تمام إلى التثبت وشبه موقفه بموقف النابغة مع النعمان، فقال(٩٥):

تـثـبَّـتْ إنّ قـولًا كـان زورًا
اتـى الـنـعـمـان قـبـلـك عـن زيـادِ

فأبو تمام في استدعائه لموقف النابغة يوسّع المعنى، ويفتح الدلالة ويلفت ذهن المعتذر إليه إلى براءة ناصيته من الوشاية وأن لذلك سوابق ووشايات تعرض لها غيره من قبل.

ونجد لامرئ القيس حضورًا واضحًا في شعر أبي تمام، فقد تناص مع بعض صوره الغزلية وأشار إلى قصته مع أم جندب، ووظف ذلك توظيفًا فنيًا خلاّبًا في غزله فقال(٩٦):

مـن المـعـطـيـات الحـسـنَ والمـؤتـيـاتـه
مُـجـلـببـة او فـاضـلًا لـم تُـجـلـببِ
لـو ان امـرأ الـقـيس بـن حـجـر بـدت له
لمـا قـال مُـرّا بـي عـلـى ام جُـنـدُبِ

فقد استدعي في البيت الأول قول امرئ القيس(٩٧):

فـجـئت وقـد نـضّـت لخـدرٍ ثـيـابَـهـا
لَـدى الـسـتـر إلا لـبـسـةَ المـتـفـضّـلِ

واستدعي في البيت الثاني قول امرئ القيس(٩٨):

خـلـيـلـيّ مُـرّا بـي عـلـى امِّ جُـنـدبِ
لـنـقـضـي لُـبَـانـاتِ الـفـؤاد المـعـذّبِ

فالتناص يضع صورة أبي تمام وصورة امرئ القيس في فضاء واحد ويضيف إلى غزل أبي تمام أبعادًا جديدة.

ويلتقط خيال أبي تمام قول لبيد:

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما

ومن يبكِ حولًا كاملًا فقدِ اعتذرْ

ويتخذ أبو تمام من قول لبيد حجة فيقول(٩٩):

ظَعنوا فكان بكاي حولًا بعدهمْ

ثم ارعويت وذاك حُكم لبيدِ

وكثيرًا ما يبحث أبو تمام عن النظائر والمشاكلات، فإذا مدح مالك ابن طوق التغلبي استدعى سيرة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم التغلبي ليؤكد التشابه بين الرجلين (الممدوح والشاعر) في صلة النسب والإقدام والشجاعة. يقول أبو تمام(١٠٠):

فجاء والنسب الوضّاح جاء به

كأنه بُهمة فيهم من البُهَمِ

طِعانُ عمرو بن كلثومٍ ونائلُهُ

حذرَ السيور التي قُدّت من الأدمِ

لو كان يملك عمرٌو مثلها شبهًا

من صُلبه لم يجد للموت من ألمِ

وقد يحشد أبو تمام عددًا من الشعراء الجاهليين في إطار فني واحد في سياق النسيب، كقوله(١٠١):

أمواقفَ الفتيانِ تُطوي لم تُرزْ

شرفًا، ولم تَندُبْ لهنّ صعيدا

اذكَرتَنا الملكَ المضلّلَ في الهوى

والأعشَيينِ وطرفةً ولبيدا

حَلّوا بها عُقدَ النسيب وغنّموا

مِن وشيها حُللًا بها وقصيدا

فالشعراء الذين استدعاهم أبو تمام وهم امرؤ القيس الملقّب بالملك الضّليل والأعشيان: أعشي قيس بن ثعلبة وأعشي باهلة، وطرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة – هؤلاء الشعراء سلكوا مسلكًا فنيًا واحدًا في النسيب والبكاء على الديار، وقد استدعاهم أبو تمام في مقام التذكر والوقوف أمام ديار أحبته فكأنه بهذا الاستدعاء يستعيد تجارب هؤلاء الشعراء ومواقفهم ويضع تجربته بإزاء تجاربهم.

وفي مقام وصفه جمال محبوبته يضع صورتها في مواجهة صورة أسماء صاحبة المرقش فيقول[١٠٢]:

فأقسم لو تبدو لعين مرقّشٍ

لأذهلتَ عن أسماءَ حقًا مرقّشا

وفي مدحه لمدوحه يخلع عليه كثيرًا من الصفات ويرتفع به فوق منزلة العظماء ويحشد كوكبة من الشعراء والأدباء ممن حظوا بشهرة واسعة، فيقول[١٠٣]:

وإذا الرجال تساجلوا في مشهدٍ

فمريخُ رايك منهمُ او مغربُ

احرزتَ خصليه إليك واقبلت

آراء قوم خلف رايك تُجنب

وإذا رايتُك والكلام لآلئ

تُومٌ فبكرٌ في النظام وثيّب

فــكـــانّ قــسًـــا فـــي عــكـــاظ يـخـطــبُ

وكـــــــانّ لـيـلـي الأخــيـلـيـة تـنـدب

وكـثـيـرُ عَـــــزّةَ يـــوم بـيـــنٍ ينـسـبُ

وابـــن المـقـفـع فـي الـيـتـيـمـة يُـسـهـب

فهو في استدعائه يختار النماذج التي تفوقت في مجالها، فيتمثل بقس ابن ساعدة في خطابته وفصاحته، وليلي الأخيلية في رثائها، وكثيّر عزة في شهرته في النسيب، وبراعة ابن المقفع في نثره.

فأبو تمام قد استدعي هذه الأسماء بوصفها نماذج مثالية يراها قد اجتمعت في شخص الممدوح وهو مسلك فني سلكه في شعره، ومن ذلك قوله مادحًا[١٠٤]:

ابـلـيـت هـــذا المـجـد ابـعـد غـايـــةٍ

فـيـه واكــــــرم شـــيـمـة ونِـحـــاسِ

إقـــدام (عـــمـرٍو) فـي سمـاحـةِ (حـــاتمٍ)

فـي حِـلـمِ (أحـنـف) فـي ذكـــاءِ (إيـــاسِ)

ويذكر الصولي أن الكندي قال لأبي تمام وكان حاضرًا، وأراد الطعن عليه: الأمير فوق من وصفت، فأطرق قليلًا، ثم زاد في القصيدة بيتين لم يكونا فيها:

لا تــنـكــروا ضــربـــي لـــه مـــن دونـــه

مـثـلًا شــــرودًا فـي الـنـدى والـبـاسِ

فـالـلـه قـــد ضــــرب الأقـــلّ لـنـورهِ

مـثـــلًا مـــن المـشـكـاة والـنّـبـراسِ

فبديهة أبي تمام أسعفته وأخرجته من المأزق الذي وضع فيه واستطاع بعبقريته أن يضع القياس والحجة الدامغة حتى علّق الكندي بقوله: «هذا رجل يموت قبل حينه، لأنه حمل على كيانه بالفكر»[١٠٥].

وكان لمسلم بن الوليد وأبي نواس منزلة خاصة في وجدان أبي تمام وشعره، وقد ذهب بعض العلماء إلى أن أبا تمام لم ينفرد بمذهبه اخترعه ولم يسبق إليه بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف[١٠٦].

وقد روي عن أحمد بن أبي طاهر أنه قال: دخلت على أبي تمام وهو يعمل شعرًا، وبين يديه شعر أبي نواس ومسلم، فقلت: ما هذا، قال: اللات والعُزّى، وأنا أعبدهما من دون الله منذ ثلاثين سنة»[١٠٧].

وأيًا ما كانت صحة هذه الرواية فإن تأثر أبي تمام بالشاعرين حقيقة لاشك فيها، فقد اشتهر الشاعران باختراع المعاني وهو عنوان مذهب التجديد في شعر أبي تمام.

وقد اتكأ أبو تمام على بعض معاني الشاعرين، فمن ذلك قول مسلم وهو معني سبق إليه:

لا يستطيع يزيد من طبيعته
عن المروءة والمعروف إحجاما

أخذه أبو تمام فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد، فقال[١٠٨]:

تعوّد بسط الكفّ حتى لوانّه
دعاها لقبضٍ لم تجبْهُ انامله

وروى الصولي أن أبا تمام أنشد ابن أبي دؤاد:

لقد انست مساوئ كل دهرٍ
محاسن احمد بن ابي دؤادِ

فما سافرت في الآفاق إلا
ومن جدواك راحلتي وزادى

سقيم الظن عندك والأماني
وإن تلقت ركابي في البلاد

فقيل له: يا أبا تمام: أهذا المعنى الأخير مما اخترعته أو أخذته؟ فقال: هو لي، وقد ألمت بقول أبي نواس:

وإن جـــرت الألـــفـــاظ مـــنـــا بـمـدحـــةٍ
لـغـيـرك إنـسـانًـا فـأنـت الـذي نـعـنـى[109]

وكان أبو تمام يتخذ من ثقافته الشعرية مادة للتجديد ويجهد عقله وفكره لتحقيق هذه الغاية. وقد قال عنه بعض أصحابه: «استأذنت عليه – وكان لا يستتر عني – فأذن لي فدخلت، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلّب يمينًا وشمالًا، فقلت له: قد بلغ بك الحرُّ مبلغًا شديدًا. قال: لا، ولكن غيره. ومكث كذلك ساعة، ثم قام كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن أردت، ثم استمدّ وكتب شيئًا لا أعرفه ثم قال: أتدري ما كنت منذ الآن؟ قلت: كلا! قال: قول أبي نواس: (فما الدهر فيه شراسة وليان) أردت معناه فشمس عليّ حتى أمكن الله منه، فصنعت:

(شـرسـت بـل لـنـت بـل قـانـيـت ذاك بـذا)
فـأنـت لاشـك فـيـه الـسـهـلُ والـجـبـلُ[110]

والرواية تدل على سعي أبي تمام إلى التجديد اعتمادًا على الموروث وعلى مسلكه في اهتدام المعاني ثم اجتلابها وعرضها في صورة جديدة.

والشواهد كثيرة على ثقافة أبي تمام الأدبية التي طوّعها لموهبته وعبقريته، فنهل منها، وتناص معها، وشكلها تشكيلًا جديدًا، فكانت رافدًا مهمًا من روافد تجديده.

ولم يألُ أبو تمام جهدًا في توظيف رصيده الهائل من الثقافة على اختلاف ضروبها، فعمد إلى أمثال العرب ووشح بها شعره وأعاد صياغتها وتشكيلها وصهرها في معانيه وأفكاره، كقوله[111]:

حـتـى تُـنـاوِلَ تـلـك الـقـوسَ بـاريـهـا
حـقًـا وتُـلـقـي زنـادًا عـنـد قـادحـهـا

فهو يوظف المثل العربي المشهور «أعط القوس باريها، واعط الزناد قادحه» وهو يضرب في وجوب تفويض الأمر إلى من يحسنه ويتمهّر فيه.

ويلتقط المثل القائل: «ويل للشجيّ من الخليّ» فيقول[112]:

ايَـــا ويــــل الـشَّــجــيّ مـــن الخــلــيّ

وبــالــي الــرَّبــع مــن إحــدي بَـلــيّ

ويوظف المثل الذي يتحدث عن البرق الخُلَّب الذي يُضرب لكل شيء لا حقيقة له فيقول[113]:

وبَــرقــتَ لــي بــرقَ الــيـقـين وطـالمـا

امـســيـتُ مرتـقـبًا لـبـرقِ الخُـــلَّـبِ

ولم يكتف أبو تمام بتضمين الأمثال العربية المشهورة بل كانت له أمثاله التي صاغتها عبقريته وجرت على الألسن وحظيت بشهرة واسعة، كقوله:

لا تحـسـب المـجـدَ تمـرًا انـت اكـلُـهُ

لـن تبلغَ المجد حتى تلعقَ الـصَّبـرا[114]

وقوله[115]:

لـيـس الـغـبـيّ بـسـيـدٍ فـي قـومـهِ

لـكـنَّ سـيـد قـومـه المـتـغـابـى

وقوله[116]:

وإذا اراد الـلـه نـشـر فضيـلـةٍ

طـويـت أتـاح لـهـا لـسـان حـسـودِ

لــولا اشـتـعـال الـنـار فـيـمـا جـاورت

مـا كـان يـعـرف طـيـبُ عَـرف الـعـودِ

وقوله[117]:

وطـولُ مُـقـام المـرء فـي الحـيِّ مخلقٌ

لـديـبـاجـتـيـهِ فـاغـتـربْ تـتـجـدَّدِ

فإني رأيت الشمس زيدت محبةً

إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ

وقوله[١١٨]:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحبُّ إلا للحبيب الأوَّلِ

فقد أوجز الحكمة في قليل من الأبيات وكثّف المعنى، وصاغه على نحو يحقق له الذيوع والخلود.

وأقبل أبو تمام على مصطلحات العلوم المختلفة، فنهل منها، وصاغ منها صوره وأخيلته، فاستمد من مصطلحات النحاة في هذه الصورة الخمرية[١١٩]:

عنبيّةٌ ذهبيّة سبكت لها

ذهب المعاني صاغةُ الشعراءِ

خرقاءُ يلعبُ بالعقول حبابُها

كتلاعب الأفعال بالأسماءِ

ويقتبس من مصطلحات الحديث فيقول[١٢٠]:

سبقت خطا الأيام عُمريّاتها

ومضت فصارت مسندًا للمسندِ

ويستخدم ألفاظ المتكلمين فيقول في وصف الخمر[١٢١]:

جهميّةُ الأوصافِ إلا أنهم

قد لقّبوها جوهرَ الأشياءِ

فهو ينقل المصطلحات من مجالاتها إلى مجال الشعر والتصوير ويجعلها رافدًا من روافد تجديده.

ونجده يلتقط صوره من عالم الفلك، كقوله مادحًا[١٢٢]:

لـــه كـبـريـــاء المـشـتـري وسـعـــودهِ

وسَـــورةُ بـــهـرامٍ وظـــرفُ عـطـاردِ

ويستظهر ثقافته الفلكية في تشكيل صوره، فيستدعي الفكرة التي ارتبطت بكوكب عطارد والاعتقاد بأنها تلهم الشعراء البلاغة، فيقول[١٢٣]:

او قـــدَّمـتـكَ الـسِّـــنُّ خِـلْـتَ بـانّـه

مـن لـفـظِـكَ اشـتُـقَّـت بـلاغـةُ خـالـدِ

او كـنـت يـومًـا بـالـنـجـوم مـصـدِّقًا

لـزعـمـتُ انــك انــت بِـكـرُ عُـطـاردِ

ويلتقط الفكرة التي شاعت عن ارتباط كوكب زحل بالنحس فيقول[١٢٤]:

إحـدى المـصـائـب حـلّت فـي ديـار بنى

عـمـرانَ لـيـس لـهـا اخـــتٌ ولا مَـثَـلُ

الـــوي بـتـيـجـانـهـم يــومٌ أُتـيـح لـهـا

نـحـسٌ واثـقـب فـيـــه نـــاره زُحَـــلُ

وقد وظف أبو تمام في شعره بعض الأساطير التي شاعت في الحياة العربية، ومنها أسطورة العنقاء والهامة ونسر لقمان وغيرها.

التأثير الأرسطي:

كان لأرسطو أثر واضح في الأدب العربي لاسيما في كتابيه «الخطابة» والشعر» اللذين ترجمهما ابن المقفع، وقد ألمح د.محمد نجيب البهبيتي إلى أثر أرسطو في أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى كما ذهب إلى أن أبا تمام كان ممن تأثروا بالفكر الأرسطي في انحيازه للمعني وشغفه بالبديع، ورأى أنه حين كان يطلب البديع، وحين

كان يريده إرادة، إنما كان يطلبه تبعًا لأصول وقواعد موضوعة، وأنه كان في ذلك متأثرًا بيونانية أتته عن طريق الثقافة في عصره، وعن طريق العلم المنتشر بين أهل جيله. وكان أبو تمام عالمًا، كما كان مطلعًا[١٢٥].

وقد ظهر تأثر أبي تمام بالفلسفة والمنطق بصورة واضحة في شعره، واستطاع أن يحول الفكر إلى خيال وفن وتصوير، واعتمد على الجدل والقياس والبرهنة العقلية والحجاج ولكنه صهر ذلك كله في مخيلته وحوّله إلى رؤية فنية عميقة، فنري أثر الحجاج والمنطق في قوله[١٢٦]:

لا تُنكري عَطَل الكريم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالي

وترددت في شعره أصداء القضايا الفلسفية في عصره كقضية الجوهر والعرض كقوله:

قمرٌ القَتْ جواهره

في فؤادي جواهر الحزنِ

وقال أسامة بن منقذ: أراد جوهر المتكلمين لا جوهر الملوك[١٢٧].

ويقول صاحب الوساطة: هل تعرف شعرًا أحوج إلى تقسيم بقراط، وتأويل أرسطو من قوله[١٢٨]:

جهميَّةُ الأوصافِ إلا انهم

قد لقَّبوها جوهرَ الأشياءِ

فهو يتخذ من العبارة الأدبية مقياسًا منطقيًّا، ومن الصورة برهانًا وحججًا.

واتخذ أبو نمام من آراء الفرق كالمعتزلة والجهمية مادة للتجديد في الصورة والمعنى، كقوله مادحًا[١٢٩]:

كـعـبٌ وحـــــاتمُ الـــلـذان تـقـسَمــا

خُـطـطَ الـعُـلـى مــن طــارفٍ وتـلـيـدِ

مــا قـاسـيـا فــي المـجـد إلا دون مـا

قـاسـيـتَـهُ فــي «الـعـدل» و«الـتُّـوحـيـد»

ويقول إنه في دينه وعفته مثل عمرو بن عبيد وعلى مذهبه، وفي جوده وسخائه على مذهب جهم بن صفوان[١٣٠]:

عُـمـريُّ عُـظـم الـديـنِ جَـهـمـيُّ الـنَّـدى

يـنـغـي الـقُـوى ويُـثـبـتُ الـتُّـكـليـفـا

كما تتردد في شعره صورًا لفرق أخرى كالخرمية والجعفرية والقلندرية والمزدكية.

فثقافته الفلسفية منحت شعره عمقًا ورحابة وبعدًا فكريًا وعقليًا حتى قيل: «إن علمه فوق شعره»[١٣١].

ونراه يتطرق إلى بعض القضايا الوجودية أو الميتافيزيقية المتعلقة بالمصير والوجود. فيقول[١٣٢]:

سَـيـاكـلـنـا الـدهـرُ الـذي غـالَ مــن نـرى

ولا تـنـقـضـي الأشـيـاءُ أو يُـؤكـلَ الـدهـرُ

واكـــثـــرُ حـــــالاتِ ابـــن آدم خـلـقـةً

يـضـــلُّ إذا فـكـرتَ فــي كُـنـهـهـا الـفِـكـر

ونرى أصداء الفكر الفلسفي تتردد في شعره، كقوله[١٣٣]:

تـاهـت عـلـى صــورة الأشـيـاء صـورتـه

حـتـى إذا كـمـلـت تـاهـت عـلـى الـتـيـهِ

ويستدعي أسطورة الضحاك وأفريدون تأثرًا بالفكر الفارسي، فيقول[١٣٤]:

مــا نـــال مــا قــد نـــال فــرعــونٌ ولا
هـــامــان فــي الـدنــيــا ولا قـــارونُ
بــل كــان كـالـضـحـاك فــي سـطـواتـه
بـالـعـالمـين وانـــــت افـريــــدون

ويحمل أبو تمام القارئ على إعمال فكره والتأمل العميق في معانيه البعيدة الغور، كقوله[١٣٥]:

ولــو كــان يـفـنى الـشـعر افـنـاه مـا قـرتْ
حـيـاضُك مـنـه فـي الـعـصـور الـذُواهـبِ
ولـكـنـه صَـــوبُ الـعـقـول إذا انجـلـتْ
ســـحـائـبُ مـنـه أُعـقِـبـت بـسـحـائـبِ

لقد ارتكزت أصول التجديد في شعر أبي تمام على توظيف رصيده الضخم من الثقافة والسعي إلى ابتداع المعاني وإخراج الموروث في إطار جديد وكان لثقافته وعقليته الفذّة أثر في غموض معانيه ودقتها وهو ما أسهم فيما يمكن تسميته بـ «أزمة التلقي» واحتياج شعره إلى قارئ كفء ذي ثقافة واسعة وفكر عميق يؤهله لتلقي شعره على الوجه الصحيح.

لقد اشتهر أبو تمام بذكائه الحاد وثقافته الواسعة، وتأثر شعره بمخزونه الثقافي فتنوعت معانيه وأفكاره، واهتم بتفتيق القول والبحث وراء الطريف البعيد الغور مما طبع شعره بطابع التعقيد والالتواء.

وساعده محفوظه الشعري على التوسع في المعنى، وإعادة عرض المعاني وصياغتها، وعُرف بمسلكه في الاهتدام، أي «هدم البناء القديم ليعيد منه أبنية جديدة في معارض غير مألوفة تلتبس على الناس»[١٣٦].

وقد شغف أبو تمام بالبديع وأكثر من الصنعة وقد عدّه النقاد الحلقة الرابعة من سلسلة أصحاب البديع التي بدأها بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد ثم أبو تمام، «وإذا كان البديع عند بشار بداية لون جديد في الشعر المحدث، أو شعر المولدين وفي نهجه الفني، وعند أبي نواس ضربًا من الفن المبدع، وأداة من أدوات الخلق الفني الجديد في الشعر، وعند مسلم بن الوليد حرفة وصناعة يدعمها الفكر، ويرفدها العقل والصنعة المحكمة، فالبديع عند أبي تمام قضية فنية وفكرية معًا، لم يعد صيغًا فنية تكسب الشعر رونقًا ظاهريًا، وحلاوة شكلية فحسب»[١٣٧].

وكان أبو تمام على وعي تام بمذهبه الشعرى، وقد أشار إليه غير مرة في شعره، فقال[١٣٨]:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى
والليل أسود رقعة الجلبابِ

وقال أيضًا[١٣٩]:

وجديدة المعنى إذا معنى التى
تشقى بها الأسماع كان لبيسا

وقوله[١٤٠]:

خذها مثقّفةَ القوافي، ربُّها
لسوابغِ النّعماء غيرُ كنودِ
حذّاءُ تملأ كل أذنٍ حكمةً
وبلاغةً وتدرّ كلَّ وريدِ
كالدّر والمرجان أُلّفَ نظمُهُ
بالشّذر في عُنق الكَعاب الرّود
كشقيقةِ البُرد المنمنم وشيهُ
في ارض مهرةَ او بلاد تزيد

فأبو تمام كان يدرك الأبعاد الفكرية في شعره، وأنه كان يسعى إلى اقتناص المعاني الجديدة المبتكرة وأنه كان صانعًا متفننًا وغوّاصًا ماهرًا، ولذلك رأي د.شوقي ضيف أنه أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في القرن الثالث الهجري إذ انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف والتنميق(١٤١).

وقد استخدم أبو تمام ذكاءه الحاد استخدامًا واسعًا في تمثل الشعر الذي سبقه من قديم وحديث، ووعي وعيًا دقيقًا صورة الشعر العربي بجميع خطوطها وألوانها وكل ما يجري فيها من أضواء وظلال، وانتحى ناحية مسلم بن الوليد في تصنيعه وتناول معاني من سبقوه وأخرجها إخراجًا جديدًا يستعين فيه بدقة فكره وروعة خياله، مضيفًا إليها كثيرًا من دقائق ذهنه وبدائع ملكاته(١٤٢).

وعلى هذا النحو ارتكز التجديد الفني عند أبي تمام على عدة أصول، منها تفاعله مع روح عصره وذوقه المتحضر مما ترك أثره في تصنيعه وشغفه بالبديع، ومنها ثقافته العميقة التي وظفها توظيفًا جيدًا وأضاف إليها ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعًا، ومنها موهبته الفذّة التي فجرت طاقات الإبداع الكامنة لديه، ومنها أيضًا ذكاؤه الحاد النادر وخياله المحلّق وفكره العميق والرقي العقلي الذي استمده من ثقافة عصره مما جعل الشعر لديه عملًا عقليًا راقيًا يُعبّر عن طبقة خاصة تزودت بثقافة حديثة تطلب اللذة العقلية في الفن وتسعى لاكتشاف المعاني الغامضة والفكر الدقيق والصور الجديدة والأسلوب المغاير لعمود الشعر وتجد نفسها أمام مذهب شعري جديد يغير مجرى نهر الإبداع، ويتبني الغموض والدقة والفلسفة في الفن ويوظف الثقافة في شعره توظيفًا فنيًا واسعًا، فيكسبه عمقًا في الفكر والتصوير، ويصبح مزيجًا من التفكير الثقافي والتفكير الفني أو مزاوجة بين العقل والحس.

****

هوامش البحث

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحترى، الآمدي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ص ١١.

(٢) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزبانى، ط. القاهرة ١٣٥٠هـ، ص ٤٧٦.

(٣) أخبار أبي تمام للصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر)، المقدمة، ص أ أ هـ.

(٤) المذاهب الأدبية والنقدية، د. شكري عياد، ص ٢٦٩.

(٥) أخبار أبي تمام لأبي بكر بن يحيى الصولي، ص ١٤.

(٦) المصدر السابق: ١٤.

(٧) المصدر نفسه: ١٦.

(٨) أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره، د. نجيب محمد البهبيتي، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص ١٩٣.

(٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص ٣٢٣.

(١٠) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق: ٢ / ٥١.

(١١) ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، المقدمة.

(١٢) العمدة: ١ / ٨٣.

(١٣) الوساطة: ٣٧.

(١٤) الحماسة بشرح المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. ط. دار الجيل، بيروت - الطبعة الأولي ١٩٩١ - المجلد الأول، ص ٩.

(١٥) أخبار أبي تمام للصولي: ٧٢.

(١٦) المصدر السابق: ٢٤٤.

(١٧) المصدر نفسه: ٢٤٤.

(١٨) المصدر نفسه: ٢٤٥.

(١٩) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، د. محمد نجيب البهبيتي: ٤٤٩.

(٢٠) الشعر والشعراء في العصر العباسى، د. محمد مصطفي الشكعة: ٦٦٥.

(٢١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام: ٢/ ١٩١ – ١٩٧.

(٢٢) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف: ٢٨٢.

(٢٣) ديوانه: ٢/ ١٩٢.

(٢٤) يروي (أتاه وهو مغدّر) أي قد جعلت له غدائر.

(٢٥) هذا تفسير المرزوقي (انظر ديون أبي تمام: ٢ / ١٩٢ هامش رقم ٢).

(٢٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٩٣.

(٢٧) العصر العباسي الأول، ص ٢٨٢.

(٢٨) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٩٤ (هامش رقم ٣).

(٢٩) العصر العباسي الأول: ٢٨٢.

(٣٠) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٤٨.

(٣١) ديوان أبي تمام: ٢ / ٢٢.

(٣٢) أخبار أبي تمام: ٦١.

(٣٣) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب البهبيتي، ص ٤٩٣.

(٣٤) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف: ٢٨٣.

(٣٥) الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. محمد مصطفي الشكعة: ٦٦٩.

(٣٦) أخبار أبي تمام: ٢١١.

(٣٧) ديوان أبي تمام ٣ : ٣٢٦.

(٣٨) مريم : ٣٥.

(٣٩) ديوان أبي تمام : ٣ / ٩٠.

(٤٠) الأنبياء : ٣٧.

(٤١) ديوان أبي تمام : ٤ / ٢٥٥.

(٤٢) الأحزاب : ٢٢٩.

(٤٣) ديوان أبي تمام : ٤ / ٢٢٩.

(٤٤) المصدر السابق : ٣ / ٤٨.

(٤٥) المصدر السابق: ٤ / ٨١.

(٤٦) الكهف : ٣١.

(٤٧) الإنسان : ١١.

(٤٨) ديوان أبي تمام : ٤ / ٤٢٥.

(٤٩) الدخان: ٤٣، ٤٤.

(٥٠) الكهف: ٢٩.

(٥١) الدخان: ٤٥.

(٥٢) الحاقة: ٣٦.

(٥٣) ديوان أبي تمام: ٤ / ١٨٤.

(٥٤) المصدر السابق: ١ / ٢٤١.

(٥٥) الإسراء: ٣.

(٥٦) ديوان أبي تمام : ٢ / ٣٥٢.

(٥٧) سورة ص: ١٢.

(٥٨) ديوان أبي تمام: ٢ / ١٢٦.

(٥٩) المصدر السابق: ٣ / ١٦٢.

(٦٠) المصدر السابق: ١ / ٢٦٤.

(٦١) المصدر نفسه: ٤ / ١٨٠.

(٦٢) نفسه: ٤ / ٥٤١.

(٦٣) نفسه: ٣ / ٢٣٩.

(٦٤) الذاريات: ٢٤ - ٢٦.

(٦٥) ديوان أبي تمام: ٣ / ٢٩٢.

(٦٦) المصدر السابق: ١ / ٢٦٩.

(٦٧) المصدر نفسه: ١ / ٢٠٦.

(٦٨) المصدر نفسه: ٤ / ٢٠٨.

(٦٩) الفلق: ٤.

(٧٠) ديوان أبي تمام: ١ / ٤٢٤.

(٧١) المصدر السابق: ٤ / ٣٢٩.

(٧٢) المصدر السابق: ٤ / ٦٠٠.

(٧٣) المصدر السابق: ١ / ٩٧.

(٧٤) المصدر انسابق: ٤ / ٥٣٨.

(٧٥) المصدر نفسه: ١ / ١٨٧.

(٧٦) المصدر نفسه: ١ / ٢٠٧.

(٧٧) المصدر نفسه: ١ / ٤٧.

(٧٨) المصدر نفسه: ١ / ٧٣.

(٧٩) المصدر نفسه: ٣ / ٣٠٧.

(٨٠) المصدر نفسه: ١ / ٨٥.

(٨١) المصدر نفسه: ٣ / ٢٠٧.

(٨٢) المصدر نفسبه: ١ / ٢٨٠.

(٨٣) المصدر نفسه: ١ / ٢٨٦.

(٨٤) المصدر نفسه: ٣ / ٢٤٠.

(٨٥) المصدر نفسه: ٤ / ٥٨٥.

(٨٦) نفسه: ٣/ ٢٨٦.

(٨٧) نفسه: ٤ / ٣٣٥.

(٨٨) نفسه: ٤ / ٤٩٠.

(٨٩) نفسه: ٤ / ٦٠٦.

(٩٠) نفسه: ٤ / ٦٠٧.

(٩١) وفيات الأعيان: ١ / ٢٣٥.

(٩٢) الفهرست لابن النديم.

(٩٣) الموازنة للآمدي: ٥١ – ٥٢.

(٩٤) أخبار أبي تمام : ٩٧.

(٩٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٧٨.

(٩٦) المصدر السابق: ١ / ١٤٩.

(٩٧) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ١ / ٣٩٢.

(٩٨) المصدر نفسه.

(٩٩) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٨٧.

(١٠٠) المصدر السابق: ٣ / ١٨٧.

(١٠١) المصدر نفسه: ١ / ٤٠٧.

(١٠٢) المصدر نفسه: ٤ / ٢٢٧.

(١٠٣) المصدر نفسه: ١ / ١٣٤.

(١٠٤) المصدر نفسه: ٢ / ٢٤٩.

(١٠٥) الموشح: ٤٩٩.

(١٠٦) الموازنة: ١٧.

(١٠٧) أخبار أبي تمام للصولى: ١٧٣.

(١٠٨) الموازنة: ٧٤.

(١٠٩) أخبار أبي تمام : ١٤١ - ١٤٢.

(١١٠) العمدة: ١ / ١٨٣.

(١١١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٠.

(١١٢) المصدر السابق: ٣ / ٣٥١.

(١١٣) المصدر السابق: ١ / ٢٦١.

(١١٤) المصدر السابق: ٢ / ٢٥٠.

(١١٥) نفسه: ١ / ٨٧.

(١١٦) نفسه: ٢ / ٣٩٧.

(١١٧) نفسه: ٢ / ٢٣.

(١١٨) نفسه: ٤ / ٢٥٣.

(١١٩) نفسه: ١ / ٢٩.

(١٢٠) نفسه: ٢ / ٥٠.

(١٢١) نفسه: ١ / ٢٩.

(١٢٢) نفسه: ٢ / ٧١.

(١٢٣) نفسه: ١ / ٤٠٣.

(١٢٤) نفسه: ٤ / ١٢١.

(١٢٥) أبو تمام الطائي - حياته وحياة شعره: ١٩٩.

(١٢٦) ديوان أبي تمام: ٢ / ٧٧.

(١٢٧) البديع في نقد الشعر

(١٢٨) الوساطة : ٦٨.

(١٢٩) ديوان أبي تمام: ١ / ٢٩.

(١٣٠) المصدر السابق:

(١٣١) الأغاني: ١٦ / ٣٩٢.

(١٣٢) ديوان أبي تمام: ٤ / ٨٦.

(١٣٣) المصدر نفسه: ٤ / ٢٩٣.

(١٣٤) نفسه: ٣ / ٣٢١.

(١٣٥) نفسه: ١ / ٢١٤.

(١٣٦) دراسات في الأدب العربي - العصر العباسي - د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٢٣١.

(١٣٧) المرجع السابق: ٢٣٢.

(١٣٨) ديوان أبي تمام: ١ / ٩٠.

(١٣٩) المصدر السابق: ١ / ٢٧٣.

(١٤٠) المصدر نفسه: ١ / ٣٩٧.

(١٤١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ص ٢١٩.

(١٤٢) المرجع السابق: ٣٢٣.

****

المصادر والمراجع

١ – أخبار أبي تمام، الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر.

٢ – الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ط. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٣.

٣ – أبو تمام الطائي – حياته وحياة شعره – محمد نجيب البهبيتي، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٢.

٤ – تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجرى، محمد نجيب البهبيتي، ط. دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٢.

٥ – حماسة أبي تمام بشرح المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط. دار الجيل، بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩١.

٦ – دراسات في الأدب العربي – العصر العباسي – د. محمد زغلول سلام، ط. منشأ المعارف، الإسكندرية.

٧ – ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط. دار المعارف، مصر.

٨ – ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، ط. دار المعارف بمصر:

– المجلد الأول – الطبعة الخامسة ١٩٨٧.

– المجلد الثاني – الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

– المجلد الثالث – الطبعة الرابعة ١٩٨٢.

– المجلد الرابع – الطبعة الثالثة ١٩٨٣.

٩ - الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. محمد مصطفى الشكعة، ط. بيروت.

١٠ - العصر العباسي الأول، د.شوقي ضيف، ط. دار المعارف بمصر.

١١ - العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة.

١٢ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف، الطبعة التاسعة.

١٣ - الفهرست، ابن النديم، ط. دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨.

١٤ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. المكتبة العلمية، بيروت.

١٥ - المذاهب الأدبية والنقدية، د. شكري عياد، ط. القاهرة.

١٦ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، ط. القاهرة ١٣٥٠هـ.

١٧ - الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ط. مصر.

١٨ - وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، ط. بيروت.

****

ملخص البحث

د. فوزي عيسى

يُعنى هذا البحث بتتبع أصول التجديد في شعر أبي تمام والوقوف على جهوده في طرح سؤال الحداثة الشعرية والتأسيس لها حيث عدّه النقاد القدامى أول من خرج على عمود الشعر العربي وجاء بنوع جديد من الشعر لم يألفوه وأعمل فيه فكره وخياله فغاص على المعاني العميقة البعيدة الغور وأوغل في استعاراته وتشبيهاته وشغف بالبديع وأسرف فيه.

واعتمد أبو تمام في تجديده على روافد عدة، منها موهبته الشعرية الفذة وعبقريته وثقافته العميقة واستجابته لذوق عصره ومناخه الحضاري حيث استندت «حداثته» إلى وعيه بمفهوم «المعاصرة» واتجاهه إلى اصطناع لغة جديدة وصور مبتكرة تواكبان الحياة الحضارية الجديدة فتشكل شعره على مقدار إيقاع الزمان.

واشتهر أبو تمام بذكائه الحاد الذي رفده بأفكار ومعان جديدة وتضافر ذلك مع محفوظه الشعري الضخم الذي ساعده على التوسع في المعنى وإعادة عرض المعاني وصياغتها بطريقة جديدة، وعرف بمسلكه في «الاهتدام» أي هدم البناء القديم وبناء معان جددة على أنقاضه يلتبس فهمها على أصحاب التيار المحافظ ومن انحازوا إلى شعر الأوائل.

كان أبو تمام أشبه بغوّاص ماهر يهبط إلى أغوار بعيدة ليقتنص فرائده ودرره يرفده في ذلك وعي عميق دقيق بخريطة الشعر العربي بجميع خطوطها وتضاريسها

وألوانها وكل ما تحتويه من أضواء وظلال، فاستطاع أن يضخ دماء جديدة في الشعر العربي ويغير مجرى نهر الإبداع، ويصطنع مذهبًا شعريًا جديدًا.

ويعنى البحث بالوقوف على الأصول والعناصر التي ارتكز عليها أبو تمام في تجديده، ومناقشة «الإشكالية» التى تمثلت فى عجز بعض العلماء عن فهم شعره لافتقادهم ثقافة «التلقي» الجديدة التى ترقى إلى مستوى هذا الشعر، مما جعل عالمًا مثل ابن الأعرابي يقول -وقد أُنشد شعرًا لأبي تمام- «إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل»، كما تمثلت هذه «الإشكالية» - أعني - «إشكالية التلقي» - فيما رواه ابن الأعرابي من أن رجلًا استغلق عليه شعر أبي تمام، فقال له: «يا أبا تمام! لم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال له: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يُقال».

ووقف البحث على الروافد الثقافية المتعددة التي أسهمت في اتجاه أبي تمام إلى التجديد، ومنها: الثقافة الدينية - الثقافة التاريخية - الثقافة الأدبية - الثقافة العقلية.

****

شعر أبي تمام وأثره الفني

أ. د إبراهيم نادن[1]

١ - التحولات الحضارية العميقة في عصر أبي تمام، وأثرها في تجديد الشعر العربي:

كما هو واضح من خلال العناصر السابقة، فإن هذا البحث يهدف إلى بيان الأثر الفني الذي كان لشعر أبي تمام الطائي في الشعر العربي انطلاقًا من التجديد الذي أحدثه في جسم القصيدة العربية غداة اللقاء الحضاري الذي شهدته الدولة الإسلامية إثر قيام دولة بني العباس على مسرح التاريخ العربي الإسلامي، وأفول نجم الأمويين ذوي النزعة العربية بالمشرق، وقد استدعى ذلك اللقاء الحضاري مع أمم وأجناس مختلفة ولاسيما الثقافة الفارسية نمطًا جديدًا في الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية، والذي كان نمطًا مختلفًا عما ألفه العرب في عصورهم السابقة، ومعنى ذلك أن الحياة العربية قد عرفت تحولًا جوهريًا إثر انتقال الخلافة من الأمويين إلى العباسيين من طابع عربي خالص إلى طابع منفتح على الأجناس والثقافات المختلفة، يقول أحد الباحثين:

«إن الدولة العباسية التي تحول بسببها مجرى التاريخ، وتغيرت بقدومها معالم الخلافة، كان لابد أن يكون لها طابع سياسي واجتماعي، رضيت أم أبت، وكان لابد -كذلك - أن يكون وراء هذا الطابع الجديد، جديد في الأدب المنظوم أو المنثور، ولا نعني بذلك الجديد الموضوعات والأغراض، ولا الألفاظ والأساليب، ولكننا نعني

(١) أستاذ بجامعة القاضي عياض بالكلية متعددة التخصصات - أسفي - المملكة المغربية.

الجديد، فيما هو أعم وأشمل، وأكثر وأغزر، ونتتبع ذلك بعد أن نتتبع الانتقال الذي انتقلت الدولة – أو انتقلت إليه – وعلى ضوء ذلك نلمس هذا الأثر الذي خلفه الانتقال من طور إلى طور، ومن حال إلى حال، أو من أسلوب في الحياة إلى آخر».[1]، ومظاهر هذا الانتقال متنوعة ومتعددة، ولعل أبرزها ما لحق الخيال، من التطور والانفتاح على عوالم أرحب وأفسح فقد «كان الخيال العربي خيالاً محدودًا بالبيئة المحصورة، والحياة الضيقة المألوفة، والعيش الجاف، والمعاني التي أملتها طبيعة الصحراء المترامية، والرمال الناعمة، والجبال الشامخة، والحروب الدائرة، والخيل التي يستخدمونها والإبل التي يركبونها، وهكذا من كل شيء مكرور معاد، فلما خالطوا سواهم وامتزجوا بغيرهم، ووجدوا جديدًا في المأكل والمشرب والملبس ولهوًا وترفًا ونعيمًا لم يكن لهم به عهد سابق، ووجدوا – كذلك – علومًا ومعارف، وطرقًا أخرى في تصور الحقائق وفهمها وصار للشعراء مجالات للقول، تلهم الإبداع، وتوحي بالسحر الأخاذ أصبح من القديم البالي أن يستنطق الشاعر النؤى والأحجار، أو أن يقف على ربع موحش، ودمنة دارسة، وبات الحديث كله للخمر وكؤوسها، والندامى ولهوها، والأصوات وأخذها بالألباب، والقصور وما فيها من بسط مفروشة، وتصاوير منقوشة»[2]، ولذلك كان من الطبيعي أن ينعكس هذا التحول على الإنتاج الفني عمومًا والشعري على الخصوص تبعًا لهذا الانصهار العرقي والثقافي الذي شهده العصر، يقول د. نجيب محمد البهبيتي:

«كان هناك شيء آخر يجب أن لا ننساه ذلك هو ما طرأ على الأمة الإسلامية من التغير من ناحية الدم فقد امتزجت طبائع بطبائع، وأمم بأمم، وتكون من هذا مزاج جديد لطائفة ضخمة من الناس، هم المولدون الذين كانوا يكوِّنون أغلبية الأمة

(١) د. إبراهيم أبوالخشب: تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: ٩٥.
(٢) نفسه: ١٠٦ – ١٣٠.

الإسلامية، وهؤلاء بما فطروا عليه، وخلقوا منه في حاجة إلى شعر يلائم تكوينهم النفسي الغريب عن التكوين العربي الخالص، وهذا الشعر لغته هي العربية، لغة الحديث والكتابة والدين. فكان لهذا كله أثره في تجدد الشعر العربي، واتساع آفاقه اتساعًا جديدًا، أو بالأحرى اتجاهه اتجاهًا جديدًا يغاير ذلك الاتجاه الذي كان في عهد تسلط العرب وقيام ملكهم أي إلى ما يقرب من آخر عهد الأمويين» [1].

وقد أوجدت الحاجة إلى شعر يلائم النفسية العربية الجديدة نمطًا شعريًا جديدًا أصبح العلماء يطلقون عليه الشعر المحدث في مقابلة الشعر القديم الذي يعتبر إبراهيم بن هرمة[2] آخر قلعة من قلاعه، ويعدونه آخر من يستشهد بشعره، فالشعر ديوان العرب الذي يحمل علومها، ووعاء لشرح مفردات لغتها، ومصدرًا للتقعيد للسانها، فضلا عن أنه منهل ثرٌّ لسنن لغتها وأساليب بلاغتها. وأما بشار ابن برد فينعتونه بأبي المحدثين، وقد كان «هذا الرجل طارئا على العربية، يكتب بها معبرًا عن حال غير حال أهلها، فصور نفسه فيها، وكان جريئًا في ذلك، ففتح فيها فتحًا جديدًا» [3]. ثم إن هؤلاء الشعراء المحدثين استطاعوا أن يستحدثوا أسلوبًا جديدًا قوامه انتقاء الألفاظ السهلة الرشيقة المعبرة عن المعنى، والتأنق في صوغ العبارات المحكمة المفهمة للغرض في إحكام وقوة أداء أسلوبًا وسطًا بين الغرابة والابتذال يعتمد على الألفاظ الواسطة بين لغة البدو الزاخرة بالكلمات الوحشية، ولغة العامة الزاخرة بالكلمات المبتذلة، ومن ثم وسمهم العلماء باسم المولدين، وضنوا أن يكون شعرهم موطن حجة أو استشهاد[4].

---

(١) د. نجيب محمد البهبيتي: أبوتمام الطائي حياته وحياة شعره، دار الفكر، ص: ١٧٨.

(٢) إبراهيم بن هرمة هو إبراهيم بن علي بن سلمة بن عامر بن هرمة الكناني القرشي، أبوإسحاق شاعر غزل من سكان المدينة، ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. توفي في سنة ١٧٦هـ. وهو آخر الشعراء الذين يحتج بشعرهم. (خيرالدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩، ج١ص ١: ٥٠.

(٣) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي(مرجع سابق)، ص: ١٧٩.

(٤) د. جميل مهنا: الأدب في ظل الخلافة العباسية، مطبوعات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، ط١، ١٩٨١، ص: ٩٣ - ٩٤.

٢ - مكامن التجديد في الشعر العربي، وأهم أعلامه:

يعتبر بشار ومسلم بن الوليد وأبونواس وأبوتمام من أهم الشعراء الذين حملوا لواء التجديد في هذا العصر، أما مسلم فقد أخذ جانب البديع يطلب الاستعارة، ويتحرى الجناس والطباق والمقابلة، تحري الطلب لها، حتى اتهم بأنه أول من أفسد الشعر[١]. وأما الآخرون فكان كل منهم مدرسة قائمة بذاتها لها أتباعها ومؤيدوها، وكان كل من الفرسان الثلاثة مثلًا يحتذى في أسلوبه ونسجه، فلم يستطع هؤلاء أن يظل شعرهم امتدادًا للشعر القديم في غرابة ألفاظه واستغلاق معانيه، وخشونته وبداوته، وأن تتبلد مشاعرهم..

وأن تتجمد أحاسيسهم فتجاوبوا مع الحضارة الحديثة، وتفاعلوا مع الحياة الجديدة بكل مظاهرها المختلفة، فأخذوا يصورون ما تثيره فيهم من مشاعر وإحساسات، ومضوا يصفون حياتهم بجدها وهزلها وترفها ومجونها، ملتزمين عمود الشعر القديم في أوزانه وقوافيه ومقاييسه اللغوية والنحوية، فأخذوا يجددون في المعاني والصور، ويستكثرون من الصور الشعرية، وينوِّعون وسائل الاستفادة بها، وأخذوا يكثرون من التشبيهات والمجازات والاستعارات، وأكثروا من استعمال المحسنات اللفظية، ومالوا بوجوه المعاني القديمة إلى وجوه جديدة من الاستعمال..

وهذا ما كان يعرف بالبديع عند النقاد والأدباء قبل أن تأخذ هذه الكلمة معناها الاصطلاحي عند البلاغيين، فكلمة البديع كانت مرادفة لكلمة التجديد، فالشعراء في هذا العصر قد احتفلوا بتوليد المعاني والإكثار من المحسنات البديعية والإكثار من التشبيه والمجاز والاستعارة، وهذه من الأمور الطارئة والجديدة على الشعر العربي، فلم يكن العرب يحفلون بالمحسنات البديعية وتوليد المعاني والإغراب في ذلك، وتقليب الوجوه في المعنى الواحد، ولم تكن تتعمد ذلك بل كانت تطلب شرف المعنى وصحته..

(١) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي (مرجع سابق)، ص: ١٧٩.

وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم قصب السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت أمثاله وشوارد أبياته، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت، على غير تعمد أو قصد[1].

٣ - الصراع بين النماذج الشعرية في المشهد الشعري العربي:

وإذا كان هذا هو اتجاه المجددين من الشعراء في هذا العصر من تاريخ الدولة الإسلامية، فإن هناك اتجاهًا آخر قاوم التجديد البديعي هذا، بل حاربه، وظل يدعو إلى التمسك بالقديم بكل ما فيه من سمات وخصائص. وقد كان يتزعم هذا التيار جماعة من العلماء واللغويين الذين كانوا يحفظون اللغة، ويعلمونها، ويجيدون روايتها، ومنهم من كان يقرض الشعر وهؤلاء كانوا يؤمنون بأن الشعر القديم هو المثل الأعلى الذي يجب أن يحتذى، وأن يكون عموده هو المنهاج الذي يجب أن يسير الشعراء على هداه[2].

وقد ظل هذان الاتجاهان متصارعين من أجل الزعامة الأدبية لتمثيل النموذج الأمثل للشاعر، ومن أجل ذلك كانت لهذا الصراع العلمي آثار طيبة في تاريخ الأدب العربي، يقول د. جميل مهنا: «وعلى أي حال فإن الصراع بين المحافظين والمجددين قد كان له آثار طيبة على الشعر والشعراء، ومن ذلك أنه حافظ على عمود الشعر، وعلى النموذج الشعري القديم، وعلى المقاييس اللغوية والنحوية الصحيحة، وأنه حفظ أشعارًا كثيرة من الضياع، وأنه مهد السبل لتعلم اللغة وفقه أسرارها وجعلها منقادة سلسة، كما أنه حمل الشعراء على أن يتزودوا بحصيلة لغوية كبيرة كانت لها نتائجها العظيمة في نتاج عقولهم وثمرات قرائحهم، وجعلهم يعنون بشعرهم عناية كبيرة حتى يلقى القبول والاستحسان» [3].

---

(١) د. جميل مهنا: الأدب في ظل الخلافة العباسية، ص: ٩٢.
(٢) نفسه: ٩٢.
(٣) نفسه: ٩٦.

٤ - موقع أبي تمام في حركة التجديد الشعري خلال القرن الثالث الهجري:

يبدو مما سبق أن أبا تمام الطائي من الشعراء الذين واصلوا استمرارية التناغم بين الوجه الحضاري للدولة ومستوى القول الشعري فيها، والذي عرف بداية تجدد عنيف مع بشار بن برد حينما كانت صدمة اللقاء الحضاري في عنفوانها، بينما جاء أبوتمام في مرحلة أصبح فيها التجاوب مع معطيات الحضارة الجديدة يكاد يكون أمرًا مستساغًا لدى الغالبية من جمهور الدولة العباسية، ولذلك اعتبره د. أحمد هيكل ممثلًا لاتجاه محافظ جديد في الشعر العربي، معرِّفًا هذا الاتجاه بقوله:

«ويقصد به هذا الاتجاه الذي كان قد ظهر في المشرق كرد فعل للاتجاه المحدث الذي تزعمه أبونواس، والذي خرج بالشعر العربي عن كثير من تقاليده، فجاء هذا الاتجاه المحافظ الجديد ليعيد الشعر العربي إلى طبيعته العربية، وذلك بالاقتراب من التقاليد الشعرية المأثورة، والتخفف من تلك الثورة المتمردة التي لجأ إليها المحدثون. كل ذلك دون وقوف أو جمود عندما كان عليه الشعر القديم من بساطة وسذاجة وبداوة، بل مع سير وتطور يفيدان الشعر مما وصلت إليه العقلية العربية من رقي، ومما بلغته الثقافة العربية من نهوض، ومما نعم به المجتمع العربي من حضارة.

ومن هنا جاء هذا الاتجاه محافظا من جانب ومجددًا من جانب آخر، فهو محافظ في منهج القصيدة، ولغتها وموسيقاها، ثم في روحها وأخلاقياتها إلى حد كبير، وهو مجدد في معاني الشعر وصوره، ثم في أسلوبه وجمالياته على درجة بالغة»[1]، وأما عن أعلام هذا الاتجاه فيقول الباحث:

«وقد كان أبوتمام الشاعر المشرقي الكبير من أوائل من ساروا في هذا الاتجاه، وتبعه بعد ذلك البحتري وآخرون ممن عاصروهما أو جاءوا بعدهما حتى وصل هذا الاتجاه إلى غايته بعد ذلك مع أبي الطيب المتنبي، الذي يمكن أن يعتبر قمة هذا الاتجاه المحافظ الجديد» [2].

---

(١) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، مكتبة الشباب، المنيرة، ط٢، ١٩٦٢، ص: ٢١٧.

(٢) نفسه: ٢١٨

ومعنى كل هذا أن تجديد أبي تمام الفني في الشعر العربي كان أمرًا حتميًا متجاوبًا والمرحلة التاريخية، بل إن هذه المرحلة بألوانها المتعددة قد ساهمت في صنع شاعرية أبي تمام الفنية، وبالتالي ساهم انصهار تلك العناصر والألوان الحضارية بأشكالها الثقافية وبنياتها الاجتماعية والتاريخية في إخراج شعره على الوجه الذي أجمع النقاد على ملمح التجديد فيه.

وسنعمل في الفقرات المقبلة على التقرب من تلك العناصر المتداخلة لنستبين مدى العلاقة بين شعره والجوهر الحضاري للعصر الذي عاش فيه.

أ - دور التاريخ في صنع شاعرية أبي تمام:

ولد أبوتمام -كما هو معلوم - في عهد الخليفة هارون الرشيد الخليفة الخامس من خلفاء الدولة العباسية، والذي ولي الخلافة في سنة ١٨٠هـ، ولم يزل خليفة إلى أن توفي في الثالث من جمادى الأخير سنة١٩٤هـ[١]، وتخبرنا كتب التراجم أن أبا تمام ولد في السنوات ما بين ١٧٢هـ و١٩٠هـ، والقول الأخير هو الراجح إذ يروى عن الشاعر نفسه[٢].

وتوفي في عهد الخليفة التاسع الواثق الذي بموته في سنة ٢٣٢ هـ كان قد مضى على الدولة العباسية قرن كامل[٣]، وبذلك يكون أبوتمام الذي توفي نفسه في غضون هذه السنة، قد عاصر ثلة من الخلفاء العسكريين الذين كانوا يقودون الجيوش بأنفسهم ويخوضون غمرات الموت[٤].

وقد أتاح هذا للباحثين أن يستنتجوا مقدار مساهمة هذه المشاهد العسكرية في صنع الفضاء العام لشعر أبي تمام فجعله د. البهبيتي شاعر المعارك والأحداث

---

(١) بوجينا غيانة ستشيجفسكا: تاريخ الدولة الإسلامية وتشريعها، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٦٦، ص: ٢٢٥.

(٢) أبوبكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق د. محمد عبده عزام وآخرون، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٤٠٠ - ١٩٨٠، ص: ٢٧٢ - ٢٧٣.

(٣) بوجينا غيانة: تاريخ الدولة الإسلامية، ص: ٢٦٤.

(٤) نفسه: ٢٦٤.

الكبيرة التي كان يتهمم لها الخلفاء والولاة فقال: «وأبوتمام ثمرة هذا العصر بخيره وشره، فشعر أبي تمام مصطبغ بالدم كما كان عصره مصطبغًا بالدم، ولا يكاد يثير شاعريته شيء كما تثيرها الحروب والدماء، وأجمل شعره وأعرقه في الشاعرية، هو ذلك الذي يصف فيه خرابًا أو تحريقًا» [١]، وبالتالي كان الحدث التاريخي حافزًا للقول الشعري ومصدرًا للتجربة الشعرية عند أبي تمام، ولذلك قال في السياق نفسه:

«ولم يقع حدث هام في تاريخ الأمة الإسلامية في حياة أبي تمام إلا سجله، وتغنى به في شعره، فإذا هوجمت ثغور المسلمين قال، وإذا فتح المعتصم عمورية قال، وإذا مات من العرب عظيم قال، وإذا أخذ عدو من أعداء الدولة قال، وهكذا حتى إن معظم شعره يتصل بالتاريخ اتصالا وثيقا» [٢]..

بل إن الدارس لشاعرية أبي تمام الطائي من خلال مكوناتها المختلفة كالموضوع الشعري، والحقول اللغوية والنفس الشعري والفضاء العام للقصائد والعاطفة المتحركة فيها، والإيقاع الموسيقي المنسجم وواقعية الأحداث والمشاهد التي يشعر الشاعر بجسامة المسؤولية في الوقوف إلى جانبها والتعبير عن وقعها في ضمير الأمة الإسلامية، يستنتج عظم مساهمة العنصر التاريخي في الصناعة الشعرية عند أبي تمام عمومًا، وفي إبداع القصائد المرتبطة بالأحداث التاريخية على وجه الخصوص [٣].

---

(١) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي (مرجع سابق)، ص: ٢٠٤.

(٢) نفسه: ٢١٢.

(٣) انظر على سبيل التمثيل قصيدته في فتح عمورية:

السيف أصدق أنباء من الكتبِ ... في حده الحد بين الجد واللعبِ

(ديوانه بشرح إيليا الحاوي: ٢٢ – ٢٣)، وقصيدته في رثاء محمد بن حميد الطائي الذي استشهد في محاربة الخرمية:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمرُ ... فليس لعين لم يفض ماؤها عذرُ

(ديوانه بشرح إيليا الحاوي: ٦٧٠ – ٦٧٣)، وقصيدته في إحراق الأفشين:

الحق أبلج والسيوف عوارُ ... فحذار من أُسْدِ العرين حذارِ

(ديوانه بشرح إيليا الحاوي: ٢٨٩ – ٢٩٥).

ب - بين نسب أبي تمام ونبوغه الشعري:

هناك أمر له علاقة بنبوغه الشعري لم يغفل الباحثون الإشارة إليه وهو قضية نسبه التي طرحت في مساره الاجتماعي والإبداعي، وعلى حين ربط بعضهم قضية الشك في نسبه العربي بتغطية شهرته الفنية على جهود شعراء عصره، لم ينكر بعضهم أن يكون في ذلك شيء من الصحة فقال د. خلف رشيد نعمان في مقدمة تحقيق شرح أبي بكر الصولي لديوان أبي تمام:

«وفي ظني أن هذه الشكوك التي حامت حول نسبته قد نجد أنها تستند إلى شيء من الحقيقة، في ذلك الوقت الذي كان الاهتمام بالنسب يحتل مكانة بارزة في بناء المجتمع وأعراقه الاجتماعية، فلا بد إذن أن يكون لهذا الشك ما يبرره، وإلا فما هو الداعي لإطلاقه، ولماذا اتخذ خصومه من هذا الشك مادة لهجائهم له؟ ولعل تعففه أو تهيبه في الرد على هجاء ابن بكار وغيره بحجة أنه لا يريد أن يجعل لهم شأنًا أو وزنًا، يعود إلى رغبته في عدم التوسع في الخوض في هذا النسب»[1]، وفي أثناء تحليله لخيوط هذه القضية لوّح إلى أن نسبه غير العربي هو الذي كان حافزًا قويًا على نبوغه الشعري، كما نبغ كثير من غير العرب في هذا العصر الذي تميز بالانفتاح على أجناس وثقافات مختلفة فقال:

«وإذا كانت منزلة أبي تمام الشعرية وظهوره على المسرح الأدبي في عصره شاعرًا فردًا لا ينال منها انتسابه إلى غير العرب، فإن البحث عن صحة انتسابه وما يدور حولها من شكوك ربما يكشف للباحث المدقق عن الخيوط المحركة لشخصية هذا الشاعر الفذ وعن النسيج المكون لشاعريته الرفيعة»[2]، وهو ما نرى أن د. البهبيتي لا يتفق معه حين خلص إلى أن العنصر الأجنبي في شاعرية أبي تمام ليس منبعه انتماؤه العرقي بقدر ما هي الروافد الثقافية الأجنبية التي اطلع عليها الشاعر في عصر المأمون الذي أجج

---

(١) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة تحقيق شرح الصولي لديوان أبي تمام، دار الطليعة، بيروت، ص: ٢٠ – ٢١.
(٢) نفسه: ٢٠.

بشكل قوي حركة الاهتمام والانفتاح على المؤلفات الأجنبية عن طريق النقل والترجمة والتدريس، وذلك حيث يقول:

«ولكني بعد هذا كله لا أرتاب في أن في أبي تمام عنصرًا أجنبيًا، إلا أنه في الثقافة وليس في الدم» (1)، كما لم يتفق د. عبد الله بن حمد المحارب مع الأستاذ محمد عطا الذي جعل ولع أبي تمام بالتجنيس والمقابلة دليلا على إصابته بعقدة نقص قائلًا: «والواقع أن ولع أبي تمام بالتجنيس والمقابلة ليس هو بيت القصيد، بل إن الذي يجب أن تتوجه إليه الدراسة هذا الاستخدام الفني المبتكر للجناس والمقابلة.

فلو كانت القضية برمتها تعبيرًا عن عقدة نقص لجاء تجنيسه وطباقه كما تعودنا أن يأتي من الشعراء الذين سبقوه سطحيًا سهلًا، ولكن الأمر يتعلق بهذا الابتكار عند أبي تمام، فهل يكون الابتكار هذا والجدة تلك من مظاهر عقدة النقص؟ لا أعتقد أن هذا يمكن توجيهه، فمهمة الناقد ليست الدفاع عما قال الشاعر أو تبريره، بل عرض نتاجه الفني على الذوق المهذب والمقاييس السليمة، ثم الانتهاء من ذلك كله إلى تعزيز الحقيقة التي يقرها العقل، ويرضى عنها الذوق»(2)، مما يبدو معه جليًا أن عنصر الثقافة مكوِّنٌ رئيس في صنع أسلوب أبي تمام الشعري.

ج- ثقافة أبي تمام:

وأكيد فإن ثقافة أبي تمام ثقافة متنوعة الروافد والمشارب، وهي تقوم على ثقافة عربية أصيلة أساسها القرآن الكريم وعلوم اللغة العربية وآدابها ولا سيما دواوين الشعر العربي، وكان لذلك الأثر القوي في شعره، يقول د. البهبيتي: «ولا أعرف شاعرًا من شعراء العربية تأثر بالقرآن تأثر أبي تمام به، فإن القارئ لا يكاد يمضي في الديوان حتى يعثر بين خطوة وأخرى بشاعر كأنما يضع نصب عينيه النقل من

---

(1) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي(مرجع سابق)، ص: ٣٦.

(2) د. عبد الله بن حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992، ص: ٤٣٥ - ٤٣٦.

الكتاب الكريم، ولأضرب مثلًا لذلك قصيدته في مدح المعتصم، وذكر إحراق الأفشين وصلبه، ففيها كأنما أخذ القرآن بلبه، واستأثر بخياله، فمنها:

مَـسكـرًا بَـنـى رُكـنـيـه إلا انـهُ
وَطَـد الأسـاس عـلـى شـفـيرٍ هـارِ

ففيه شفير هار، وما أقربها من جرف هار». [١]

وأما بخصوص الثقافة الأجنبية فإن أبا تمام عاش في عهود خلفاء بني العباس الذين اعتنوا بالثقافات الأجنبية، ولا سيما الفارسية واليونانية، فقد دخل أبوتمام بغداد بعد وفاة المأمون، وقد لبست من الثقافة الأجنبية ثوبًا قشيبًا بفضل سعيه لنقل كتب الإغريق خاصة، وكان أظهر هذه الثقافات في شعره الثقافة اليونانية، وهذا ما جعل د. البهبيتي يشير صراحة إلى الأثر الأرسطي في صياغة مذهب أبي تمام الشعري حيث يقول: «وبعد هذا كله يمكنني أن أستظهر في شيء غير قليل من الارتياح النفسي أن أبا تمام حين كان يطلب البديع، وأنه حين كان يريده إرادة، إنما كان يطلبه تبعًا لأصول وقواعد موضوعة، وأنه في ذلك متأثر بيونانية أتته عن طريق الثقافة في عصره، وعن طريق العلم المنتشر بين أهل جيله. وأبوتمام كان عالمًا، وكان مطلعًا فلا غرابة أن يطلع على ما كان يجري في عصره. أبوتمام إذن تلميذ أرسطو حين يجمل اللفظ وحين يطلب البديع» [٢].

د - أبوتمام والمذهب الشامي:

ويتصل بهذه الأطر الثقافية التي تنفس فيها أبوتمام، وكانت روافد في صنع شاعريته الفنية، انتماؤه للمذهب الشامي في القول الشعري، وأنه كان أحد شعرائه الذين تجمعهم خصيصات معينة تميزهم عن المذهب البغدادي، وجدير بالذكر أن الشعراء قد انقسموا منذ الجاهلية فريقين فريقًا أخذ شعره بالتنقيح والتهذيب، وفريقًا

---

(١) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي (مرجع سابق)، ص: ٦٧.
(٢) نفسه: ١٩٩ – ٢٠٠.

آخر جرى في نظم الشعر على السليقة، وهذا الفريق قيمة شعره بالمعاني التي فيه، والفريق الأول كانت قيمة شعرهم في العناية بالتعبير عن المعاني، وفي طلب التشبيه والاستعارات، وإخراجهما مخرج الصور الشعرية، وبما أن الشعراء الذين كانوا يفضلون المعنى على اللفظ كانوا يعيشون في بغداد، فقد عرفت طريقتهم باسم المذهب البغدادي، ثم كان هناك شعراء مالوا إلى التأنق في اللفظ، وبما أن معظم هؤلاء كانوا ممن نشأوا في الشام، ثم اتفق أن انتقلوا إلى بغداد مثل أبي تمام وتلميذه البحتري، وكانوا من الذين آثروا الشام في السكنى مثل ديك الجن الحمصي أستاذ أبي تمام، ومثل المتنبي وأبي فراس والمعري، فقد سميت طريقتهم في الشعر بالمذهب الشامي[1].

وحيث إن أبا تمام ينتمي إلى هذه البيئة الشامية مولدًا ونشأة، وهي موطن أستاذه ديك الجن الحمصي، وموطن أسرة آل عبد الكريم الذين تربى أبوتمام زمنًا في أحضانهم، وأخذ من أدبهم وعطفهم، وأن شعراء هذه البيئة عرفوا بالمحافظة على عمود الشعر القديم، وهم المحافظون ذوو العصبية العربية البدوية والسالكون في الشعر مسلك الشعراء الجاهليين من أصحاب المعلقات خاصة، وإن كانوا قد زادوا على الجاهليين في تكلف المعاني البعيدة، وملأوا أشعارهم بالبديع، وبالجناس وبالطباق، وأوغلوا في التشابيه والاستعارات، وأن طريقتهم هذه هي المسماة بالمذهب الشامي، أورد فيما يلي خصائص المذهب الشامي:

- شكل القصيدة: إطالة القصيدة وتعدد الأغراض فيها، والقصيدة الشامية تبدأ عادة بالنسيب.
- تثقيف الشعر: العناية بالأبيات بتنقيحها.
- التأنق والتصنيع: العناية باللفظ والتركيب والإكثار من البديع مع الحرص على ألا تخلو قصيدة ولا بيت من أبيات قصيدة من هذا التصنيع ما أمكن.

---

(١) د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٥، ص: ٤١ - ٤٢.

- الإيغال في التشبيه والاستعارات إلى ما يشبه الرمز حتى ليكاد يغمض المعنى، وتخفى الصور البلاغية.
- جمع المعاني الكثيرة في الأبيات القليلة، والوقوف على المعنى الواحد بالتقليب له على وجوهه، وبإقامة الأدلة على صحته وبضرب الأمثلة.
- لزوم الجد أو التظاهر به على الأقل. فقلما يميل الشاعر الشامي إلى اصطناع المرح واللهو، وقلما يحسنهما.
- إدخال فنون العلم في الشعر، فالشاعر الشامي شاعر مثقف تظهر ثقافته في شعره، وهو يطوي شعره على إشارات إلى أغراض من اللغة والنحو والأدب والفقه والمنطق والفلسفة والفلك وما إليهما.
- يلتزم الشاعر الشامي في حياته وشعره مسلكا معينًا يحاول أن يفرضه في صلاته بالناس، ويصبر على المشاق ويتشدد في المصائب، وكان معظم الشعراء الشاميين يتشيعون لآل البيت.
- الشاعر الشامي شاعر مقتدر ينظم الشعر في جميع الأغراض التي يريدها أما الطبع عنده فقليل البروز.
- يؤلف المديح الجزء الأوفر من ديوان الشاعر الشامي، ثم إن خصائص المديح تغلب عنده على سائر فنونه، وهو يجيد الفخر، وربما أجاد الرثاء، ووصف المعارك إجادة كبيرة، ثم إنه لا يجيد الهجاء، وقلما برع في الغزل. وكذلك تكثر الحكمة عند الشاعر الشامي كثرة ظاهرة. أما المجون فلا يكاد يظهر عنده.
- الإكثار من الأعلام الجغرافية، إما بالوقوف على الأطلال تقليدًا لشعراء الجاهلية، أو تملحًا بذكرها أو اعتمادًا عليها لتبيان التنقل وتقييد الحوادث.

- الإكثار من ذكر الإشارات التاريخية: رجال التاريخ والحوادث والمعارك والأنساب وما إليها.

ولا ريب أبدًا في أن الشعراء الشاميين يتفاوتون في هذه الخصائص اقتصادًا وإسرافًا. وقد يشترك الشاعر الشامي والشاعر البغدادي في بعض هذه الخصائص[1].

٥ - المميزات العامة لشعر أبي تمام، ومظاهر التجديد في صناعته:

يبدو أن الإشارات السابقة تجعلنا نطرح أسئلة مختلفة عن الآثار الإبداعية لأبي تمام الطائي، غير أننا نجمل فنقول بأن مظاهر عنايته بالشعر برزت في مستويات متعددة، نذكر منها على الخصوص:

أ - الاختيار وعمق دلالته في التأليف الشعري.

ب - العلم بالشعر والقدرة على نقده والحكم عليه، والتنظير لمفهومه.

غير أننا في بحثنا الراهن سنكون أكثر اتصالاً بشعره الذي يعتبر حلقة في سلسلة التجديد الذي عرفه الشعر العربي خلال العصر العباسي، ذلك أن هذا التجديد يعتبر أهم قضية أدبية شغلت النقد الأدبي العربي خلال القرن الثاني من هذا العصر، كما ألهب فتيل الصراع بين القديم والجديد، خلال القرن الثالث، يقول د. يوسف خليف عن شيوع ظاهرة التجديد في القصيدة العربية خلال القرن الثاني: «إن هذا القرن شغل بقضية أدبية ضخمة، وهي قضية التجديد في القصيدة العربية للخروج بها من إطار الكلاسيكية الجديدة التي شهدتها القصيدة الأموية إلى إطار جديد تكون فيه قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد الذي بدأ يظهر مع مطالع هذا القرن وتصوير اتجاهاته الجديدة التي لم يكن يعرفها مجتمع القرن الأول، وقد شغل شعراء

---

(١) د. عمر فروخ: ابوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٦ - ١٩٨٦، ص: ٩٢ - ٩٣.

هذا القرن الثاني بهذه القضية، وراحوا يحاولون تطويع القصيدة العربية مضمونًا وشكلًا لتكون قادرة على الوفاء بحاجات المجتمع الجديد، واستطاع شعراء هذا القرن الكبار: بشار، وأبونواس وأبوالعتاهية أن ينجحوا في هذه المحاولة، وأن يرسوا تقاليد القصيدة العباسية الجديدة»[1]، وأما «القرن الثالث فشغل بقضية أدبية ضخمة أخرى بدأت إرهاصاتها في القرن الثاني، واستكملت مقوماتها الفنية في هذا القرن، قضية الصراع بين القديم والجديد، بين المحافظين من أصحاب عمود الشعر، والمجددين من مدرسة البديع، وهي القضية التي مثلها قطبا الصراع المتنافران فنيًا: أبوتمام رأس مدرسة البديع، وزعيم المجددين في هذا القرن، والبحتري زعيم المحافظين فيه، ورأس أصحاب عمود الشعر» [2].

ومعنى كل هذا أن المقاييس القديمة، لم تعد مهيمنة على الذوق العام للجمهور الأدبي للدولة الإسلامية خلال هذا العصر، ويبدو أن هذا هو المقصود في قول د. عبد الله المحارب: ولعل الرنة الشعرية الخاصة في نتاج أبي تمام تكون أكثر الظواهر التي يقف عندها الباحث عند تعرضه لدراسة هذا الشاعر، هذا المنحى الخاص في شعره هو ما جعله نموذجًا شديد الواقعية للرغبة في الانطلاق من أسر القديم – وبغض النظر عن مدى تحققها في شعره – فإن هذه الرغبة كانت دافعًا لخصوم التجديد لكي يطلقوا عليه سهامهم، فينبري أنصاره للدفاع عنه، وثارت خصومة شديدة حول شعره، فما الجديد في شعر أبي تمام؟ وما أهم خصائص مذهبه الفني؟»[3].

والواقع فإننا إذا انطلقنا من قول بطرس البستاني: «لم يترك أبوتمام بابًا من الشعر إلا ولجه، وكان له حظ فيه، ولكن شهرته قامت على مدحه ورثائه»[4]، ووقفنا

---

(١) د. يوسف خليف: تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ص: ٧.

(٢) نفسه: . ٧.

(٣) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه (مرجع سابق)، ص: ١٠٣.

(٤) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار مارون عبود، ص: ٩٦.

عند قول د. عمر فروخ: «يحرص أصحاب الآثار على أن يجمعوا آثارهم في حياتهم. ومن الواضح أن آثارهم لا تتم عادة إلا بتمام حياتهم، ومن هذا القبيل يجب أن نفهم الرواية عن عثمان بن المثنى القرطبي المتوفى سنة ٢٧٣ للهجرة (٨٨٦ – ٨٨٧م)، أنه «رحل إلى المشرق، وقرأ على حبيب بن أوس ديوان شعره، وأدخله الأندلس رواية عنه»، ولما بدأ ابن النديم تأليف كتاب الفهرست كان شعر أبي تمام لا يزال مفرقًا، غير مجموع جمعًا منسّقًا على طريقة ما، فقدره بنحو مائتي ورقة، أي أربعة آلاف بيت. ثم جاء أبوبكر محمد بن يحيى الصولي المتوفى سنة ٣٣٠هـ فعمله مرتبا على الحروف في نحو ثلاثمائة صفحة، أي ستة آلاف بيت، وكذلك صنعه علي بن حمزة الأصفهاني على الأنواع. وبمراجعة الديوان يتضح لنا أن تقدير ابن النديم كان قريبا من الصواب، فإذا نحن اعتبرنا الديوان وجدنا أنه يضم نحو٦٧٣١ بيتًا موزعة كما يلي على وجه التقريب: باب المديح ٤٣٤٧ بيتًا، باب الرثاء ٦٦٧ بيتًا، باب العتاب ٢٥٦ بيتًا، باب الوصف ١٧٧بيتًا، باب الغزل ٥٥٧ بيتًا، باب الفخر ١٥٥ بيتًا، باب الوعظ ٤٦ بيتًا، باب الهجاء ٥٢٦ بيتًا» [1].

كما أننا وفي إطار وقوفنا ذلك إذا طفنا بديوان أبي تمام نقرأ القصائد في تلك الأغراض المتنوعة، متفحصين بناءها محتكمين إلى مقاييس النقد العربي كان من الاستنتاجات الأصيلة أن نقرر أن أبا تمام كان محافظًا على الرسوم التي قررها النقاد للقصيدة العربية، فكان خير ممثل للاتجاه المحافظ الجديد بتعبير د. أحمد هيكل، وهو الاستنتاج الذي يدافع عليه د. البهبيتي في قوله: «وأبوتمام محافظ في أغلب قصائده إذا نحن نظرنا إلى نهجها، فهو يبدأ أكثر مدائحه بمخاطبة الأطلال، والتحسر لمرآها، ثم ينتقل من ذلك إلى غزل يختلف طولًا وقصرًا، يصف فيه حبيبته وصفًا جسمانيًا أو معنويًا، ثم يخرج من هذا إلى وصف الرحلة، إن كان قد رحل إلى

---

(١) د. عمرفروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ١١٢ – ١١٣.

ممدوحه، فإن لم يكن رحل إليه، لم يعرج عليها، ثم يخرج من هذا إلى ممدوحه، فيأخذ في مدحه، ثم يأخذ في طلب عطائه، طلبًا سافرًا أو متوازيًا، وكثيرًا ما يختم قصيدته بوصف شعره والفخر به، هذا هو النمط الغالب على قصائده، وهو لا يختلف فيه إلا قليلًا عن نمط القصيدة العربية التقليدي، وقد يحيد عن هذا شيئًا، فيبدأ بوصف الخمر أو الطبيعة. وقد يجمع بين هذين النمطين في قصيدة واحدة، وفي أبيات متقاربة» [1]، غير أن أبا تمام بما توفر له من الروافد الثقافية المتنوعة كان شاعرًا عصريًّا تنفس ثقافة عصره بمضامينها الأصيلة والمستجدة، والتي استدعت أساليب وطرائق جديدة في كيفية التعبير والتواصل مع الجمهور الأدبي، ولذلك تابع د.البهبيتي ذلك الاستنتاج فقال: «ولكنه – أي أبوتمام – في أغلب قصائده، كما قلت، محافظ على نهج القصيدة التقليدي، إلا أن هذا القالب القديم يحوي مادة جديدة، تبين عن خفايا نفس عميقة، وعقل قوي مبين» [2].

وارتباطًا بذلك سنعمل فيما يأتي من هذا البحث على تتبع عناصر هذه القوة في بعض تجلياتها في أسلوب التصرف في المعاني، وطرق تدبيرها، وعناصر التجديد فيها وفي الصياغة اللفظية، وفي التصوير والتخييل، مما نأمل أن يوقفنا على عناصر مذهب أبي تمام الشعري، وموقف الأدباء منه ومن سلطته المنهجية والفنية وعلى الخصوص في الأدب العربي بالغرب الإسلامي.

٥ - ١ - مظاهر التجديد في المعاني الشعرية عند أبي تمام:

اعتنى أبوتمام الطائي بالمعاني اهتمامًا كبيرًا، وكان ذا ثقافة واسعة ويتمتع بذكاء وفطنة مكنتاه من البحث عن المعاني الدقيقة التي استغلها في تعميق مستوى شعره، مما هيأ له معارضة من لدن علماء بالشعر لم يرتاحوا لهذا الغموض والتكلف

---

(١) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي(مرجع سابق)، ص: ٢٢٥.

(٢) نفسه: ٢٢٥

في شعره، خاصة وأنه يزيد هذا الغموض المعنوي، والبعد عن السهولة والوضوح صنعة بديعية تزيد المعنى دقة وبعدًا في الاستجلاء.

ومعاني أبي تمام في شعره متعددة المصادر، منها ما اتكأ فيه على مخزونه الثقافي وما روض نفسه على الإتيان بمثله، ومنها ما اخترعه فكان سباقًا إليه. ولم ينج في ذلك من اتهامه بالسرقة حيث اتهموه بسرقة المعاني، فدعبل اتهمه بسرقة معانيه، وفي كتاب الموازنة للآمدي حديث مستفيض عن سرقات أبي تمام. قال الصولي: «وليس أحد من الشعراء – أعزك الله – يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به. وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر.. »[1].

وتبعًا لذلك فليس غريبًا أن يعد أبوتمام أكثر الشعراء المتأخرين اختراعًا للمعاني، قال ابن رشيق: وأكثر المولدين معاني وتوليدًا، فيما ذكر العلماء أبوتمام وقال: وأكثر المولدين اختراعًا وتوليدًا، فيما يقول الحذاق، أبوتمام وابن الرومي». والاختراع عند ابن رشيق خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، وأما ابن الأثير فأشد تحفظًا في أحكامه، فجاء في كتابه: – قد قيل إن أبا تمام أكثر الشعراء المتأخرين اختراعًا للمعاني، وقد عددت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد عن عشرين معنى. وأهل هذه الصناعة يكبرون ذلك، وما هذا من أبي تمام بكبير، وإلى هذا أيضًا ذهب أبوالفرج الأصفهاني فقال عنه: شاعر مطبوع، لطيف الفطنة، دقيق المعاني، غواص على ما يستصعب منها ويعسر متناوله على غيره. إلا أن النقاد لا يتفقون على أنه مطبوع [2].

ويرجع د. البهبيتي كثرة المعاني المخترعة عند أبي تمام إلى تفكيره العميق في محيطه حيث قال: «إن هذا التفكير الدائم، والنظر في الأشياء والأحداث والعواطف، جعل شعر أبي تمام مسرحًا لمعان لم توجد في شعر غيره. [3]

---

(١) ابوبكر الصولي: اخبار ابي تمام، ص: ٥٣.

(٢) د. عمر فروخ ابوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ص: ٦٢ – ٦٣.

(٣) د. البهبيتي: ابوتمام الطائي (مرجع سابق)، ص:. ٢١٨

ومن معانيه المخترعة:

وإذا أراد الله نشرَ فضيلةٍ
طويت أتاح لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النار فيما جاورَتْ
ما كان يُعرف طيبُ عرفِ العودِ[1]

يقول الصولي:

«إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[2].

يستنتج من هذا الكلام ما استخلصه النقاد حول قضيتي الاختراع والابتداع في المعاني عند الشعراء المتأخرين، واعتمادهم على معاني سابقيهم مع تصرفهم في صياغتها أحسن صياغة وأجودها، ولم يشر الصولي في كلامه إلى معنى السرقة بل اعتبر المتقدمين لبنة أساسية في البناء الشعري لدى المحدثين، وليس اهتمام أبي تمام الطائي بأشعار مسلم بن الوليد وأبي نواس التي ولع بها كثيرًا إلا من هذا القبيل، كما لا يخفى مدى عناية العلماء بالشعر، وكبار رجال الدولة الذين كانوا يستنشدونه شعره بمصادر معانيه، كما نجد في أخباره مع القاضي أحمد بن أبي دؤاد الذي سأله أكثر من مرة عن مصدر المعنى الذي يخاطبه به.

و لما ذكر الصولي قول أبي تمام لخالد بن يزيد الشيباني:

علّمني جودُكَ السماح فما
ابقيتَ شيئًا لديَّ من صلتكْ

---

(١) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة شرح ديوان أبي تمام، ص: ٣٤.

(٢) ابوبكر الصولي: اخبار أبي تمام، ص: ١٧.

قال: وكان قوله: علمني جودك السماح من قول ابن الخياط المديني، وقد امتدح المهدي فأمر له بجائزة، ففرقها في دار المهدي، وقال:

لمستُ بكفّي كفّه ابتغي الغنى

ولم ادرِ أن الجودَ من كفّه يعدي

فلا انا منه ما افاد ذوو الغنى

افدتُ واعداني فبدّدت ما عندي[1]

إلا أنه لابد من التركيز على عنصر المعاناة أو المجاذبة الشديدة في معالجة أبي تمام للمعاني الشعرية التي يختارها من المتن الشعري القديم، يقول د. عبد الله حمد المحارب: « وأبوتمام يعاني معاناةِ شديدة في صياغة المعاني التي يقتبسها ليعيدها مسبوكةِ في هيئة مختلفة، فقد دخل عليه بعض أصحابه، وهو في بيت مصهرج قد غسل بالماء، يتقلب يمينًا وشمالاً قال: فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغًا شديدًا، قال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام: كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن وردت، ثم استمد، وكتب شيئًا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت: كلا، قال: قول أبي نواس: «كالدهر فيه شراسة وليان ». أردت معناه فشمس علي، حتى أمكن الله منه، فصنعت:

شَرستَ بل لنتَ، بل قانيت ذاك بذا

فانت لا شك فيك السهلُ والجبلُ[2]

وهذا الولع بمعاني الشعراء الذين سبقوه كان مصدراً من مصادر معانيه الشعرية، من جهة، وينبوعًا لتحديد مختلف الاتجاهات الشعرية التي كان لها أثر في تكوين شاعريته كاتجاه أبى نواس الذي ما فتئ أبوتمام يعنى بشعره ويجاهد نفسه على أن يأتي بمثل شعره من جهة أخرى، يقول د. عمر فروخ: «وكان أبوتمام شديد

---

(١) نفسه: ١٥٨ - ١٥٩

(٢) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه(مرجع سابق)، ص: ١١٢.

الإعجاب بصريع الغواني مسلم بن الوليد وبأبي نواس، وقد أقسم مرة ألا يصلي حتى يحفظ شعرهما، ثم إن أبا تمام كان يتبع مذهب مسلم بن الوليد في البديع فليس بعجيب أن يكون قد ألم بمعاني كثيرة له. وكذلك ألم أبوتمام بمعان لأوس بن حجر الجاهلي ولمسلم ابن الوليد العباسي ولأستاذه ديك الجن ولغيرهم أيضاً»[1] وأما عن كيفية تعامل أبي تمام مع معاني هؤلاء الشعراء وغيرهم من الذين سبقوه فيقول د. خلف رشيد نعمان: «والحق أنه كان يتناول معظمها تناول البارع الذي يعرف كيف يخفي العلاقة بينها وبين الأصل الذي أخذت منه، أو يباعد بينهما وبين الأصل الذي أخذت منه، أو يباعد بينهما، أو يعمقها ليصرف نظر الباحث أو القارئ. وقد يؤدي هذا الحال إلى غموض المعنى وإبهامه، فيلجأ أيضاً إلى فنون البديع يكسوها بها ليكون أحق بها من الذي سبقه إليها. وكما قال الصولي: ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشى ببديعه، وتمم معناه فكان أحق به»[2]، لكن هذا العمل الدقيق في صناعة أبي تمام لم يمنع خصومه من العلماء بالشعر أن يتصدوا لطريقته تلك، يقول د. عمر فروخ: «ليس من المستغرب أن يكون أبوتمام قد أخذ عدداً من معانيه من غيره، ولكن المستغرب أن يتتبع النقاد المتحاملون عليه ألفاظه، ثم يزعمون أن كل بيت شاكلت لفظة من ألفاظه لفظة في بيت شاعر آخر بيت مسروق «[3]، كما قال: «يعتقد الآمدي أن أبا تمام شغف بالشعر ومطالعته.. وإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه «لذلك تمكن من سرقة معان كثيرة خفي أكثرها لقلة اطلاع الناس على ما اطلع عليه أبوتمام «ويلي هذا القول اثنتان وثلاثون صفحة يرد الآمدي فيها أبياتاً لأبي تمام إلى المصادر التي سرقت منها، ويأخذه بها أخذاً شديداً، مع أن الآمدي نفسه يقول حينما يعرض لسرقات للبحتري: «إنه غير منكر أن يكون البحتري أخذ من أبي تمام لكثرة ما كان يرد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعتلق معناه قاصداً الأخذ أوغير قاصد وأن هناك ما يشترك فيه الناس، وتجري طباع الشعراء

---

(١) د. عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ٦٩.

(٢) د. خلف رشيد نعمان، مقدمة شرح ديوان أبي تمام، ص: ٣٦.

(٣) د. عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ٦٨.

عليه... ثم أضاف إلى ذلك قوله: «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصةً المتأخرين، إذا كان هذا بابًا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر» [1].

وقد تابع الباحثون باستمرار مصادر معاني أبي تمام، فقال د. عمر فروخ: «إذا تركنا المصدر الشخصي لهذه المعاني، وما تعلمه أبوتمام، ورواه فاستقى منه، ككثيرين من الشعراء، رأيناه يأخذ من المعاني أيضًا من أفواه الذين لا يقصدون أن يخرجوا أدبًا لأنفسهم، جاء في الأغاني: مر أبوتمام بمخنث يقول لآخر: جئتك أمس فاحتجبت عني، فقال له: السماء إذا احتجبت بالغيم رجي خيرها... قال من روى عنه الأصفهاني: «فتبينت في وجه أبي تمام أنه قد أخذ المعنى ليضمنه في شعره، فما لبثنا أيامًا حتى أنشدت قوله:

ليس الحجابُ بمُقْصٍ عنكَ لي املاً

إن السماءَ تُرجَّى حين تَحتجبُ[2]

كما لاحظ غيره أن أبا تمام الطائي «لا يكتفي بالمعاني التي يسبقه إليها الشعراء، وإنما يعمد إلى العبارات التي ترن في أذنه، أيا كان مصدرها، ولو جاءت من نادبة تقول: لو وقع حجر على رأس يتيم ما أخطأ» فإنه يستعير هذا المعنى، ويحاول إعادة صياغته، وإن لم يكن قد وفق في الاستفادة منه عندما قال:

لو خرَّ سيفٌ من العيوق منصلتًا

ما كان إلا على هاماتهم يقعُ»[3]

وينبع هذا التصرف في المعاني عند أبي تمام من قدرته على الصياغة الجميلة المعبرة ووثوقه من الاستطاعة على السمو بالمعاني من مستواها العامي المبتذل إلى

(١) نفسه: ٦٧ – ٦٨.

(٢) نفسه: ٦٧.

(٣) د. عبد الله حمد المحارب، أبوتمام بين ناقديه(مرجع سابق)، ص: ١١٣.

المستوى الشعري الجمالي الفني، وبذلك أحسن استعمال مقولة «إن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما التفاضل بالنظم والصياغة»، فهو «إذا سمع سائلاً يقول: من بياض عطاياكم في سواد مطالبنا، يلتقط هذه العبارة ويقول:

واحسنُ من نورٍ تُفتّحُهُ الصَّبا
بياضُ العطايا في سواد المطالبِ

وقد وضحت في هذا البيت مقدرة أبي تمام الفائقة على الإضافة والتجديد، فالشطر الأول مدرج طبيعي للمعنى في الشطر الثاني. انظر كيف صور الأمل وتدفق ماء الحياة عند المنعم عليه، ومزجه بالنور الذي تفتحه الصبا»[1]، ثم لخص د. عبد الله المحارب عمل أبي تمام في هذا المجال قائلًا: «وأبوتمام في تركيبه لا يعالج إلا ما دق من المعاني، ولهذا نراه يحفل كثيراً بأية عبارة يسمعها وتكون عميقة الدلالة موحية الإشارة فيعمد إلى أن يضمنها شعره، ويصوغها نظمًا، فيوشح المعاني بالبديع ويزيد عليها، ويكون أحق به كما يرى الصولي»[2]، وفوق ذلك فإن أبا تمام وظف ثقافته المتنوعة في شعره، حيث إن وضع جداول للحقوق الدلالية لشعره تظهر لنا أن مصادر معانيه تنتمي لحقول دلالية مختلفة: دينية ولغوية وفلسفية، وحقل المشاهد التاريخية التي عاينها أبوتمام وشاهدها وغيرها.

إن أبا تمام كان في عمله الشعري يحاول دوماً أن يوافق بين المعنى في ثبوته وسكونه باعتباره قيمة جوهرية، والعصر الذي يعيش فيه باعتباره امتدادًا زمنياً متحركاً يستهلك القيم والمعاني مثل ما يستهلك البضائع المادية. «فإذا أحس أن شعره قد خلا من لفح العاطفة وحدة الانفعال لجأ إلى البديع يطلبه ويسرف في استعماله ليخفف من جفاف المعنى وعسر اجتلابه وليسبغ عليه شيئاً من التزويق والصنعة»[3]، ولعل هذا الاستعمال هو الذي حدا بالدكتور المحارب إلى القول: «ولا نستطيع أن

---

(١) نفسه: ١١٣ - ١١٤.

(٢) نفسه: ١١٢.

(٣) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة شرح ديوان أبي تمام، ص: ٣٤

نبحث في ألفاظ أبي تمام دون أن ندرس معانيها، فهو لا يجانس أو يطابق إلا ليضيف إلى المعنى ما يكمله، فلا يزين اللفظ لذاته، وإنما ليضخ في الصورة الفنية إشعاعات موحية لا حصر لها، وهذا الاستخدام الجريء للزينة اللفظية كان من جملة الأسباب التي جعلت الكثير من التقليديين يسقطون شعره، ويهاجمون تراكيبه»[1]، كما قال في موضع آخر: «ولا شك أن سلوك أبي تمام الشعري كان محاولة منه للتجديد، فمعانيه الثرية العميقة وتراكيبه الجديدة نفرت منه هؤلاء النقاد، وهو عندما يصهر خيالاته في بوثقة الاستعارة فإنه يأتي بالغريب فيقول:

شابَ رأسي وما رأيتُ مشيب الر

ـرَأسِ إلا من فضل شيب الفؤادِ

ولا شك أنا عبارة شيب الفؤاد، تركيب غير عادي وهو غير مشاهد، ولهذا فهو في نظرهم غير صحيح، وينقل المرزباني تعليق ابن المعتز الذي يقول: فيا سبحان الله، ما أقبح مشيب الفؤاد ؟ وما كان أجراه على الأسماع في هذا وأمثاله، فمثل هذه الصور فيها اجتراء على القديم، وعبث بالمأثور، وعده النقاد تكلفاً وغموضاً»[2].

يبدو من خلال ما تقدم أن أهم ما يميز معاني أبي تمام العمق والبعد في الدلالة. ولذلك تناول النقاد معانيه بالبحث والدرس، ووصف بعضهم معانيه بالغرابة، وشعره بصعوبة الفهم، ففي الموازنة: «إن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة[3]، وإنه «أتى في شعره بمعان فلسفية، وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فسر له فهمه واستحسنه» [4].

---

(١) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه (مرجع سابق)، ص: ١١٥.

(٢) نفسه: ١١٧.

(٣) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٣٧٨ - ١٩٥٩، ص: ١١.

(٤) نفسه: ٢٧.

هذه بعد الملاحظات عن قضية المعنى في شعر أبي تمام، وتلك بعض الأحكام النقدية المقررة فيها، وهي تبدو أكثر ارتباطاً وبحثاً عن المعنى الواضح القريب المأخذ، لنفور أصحابها وعدم ارتياحهم لطريقة الكد وإعمال الفكر لسبر أغوارها العميقة، خاصةً وأن معاني أبي تمام كانت من صنع مخيلة شاعر عميق المعرفة، عبقري الإرادة، لا يقف في سبيل ما ينحو نحوه هجو هاج ولا انتقاد ناقد لاطلاعه على أسرار وأسس العمل الأدبي في شقيه الإبداعي والنقدي، وفي هذا السياق يقول د. عبد الله المحارب: «ولأن هؤلاء النقاد لم يستطيعوا أن يبحثوا في تلك المعاني العميقة، لاعتيادهم قرب المأخذ وسهولة الدلالة، فإنهم قد أطلقوا أحكامهم بأن شعره ساقط، «وإن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل»، كما يقول ابن الأعرابي»[1]، كما أضاف في المعنى نفسه: «إنهم يرون أن شر الشعر ما سئل عن معناه، ولابد للشاعر أن يلتمس له من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحاً جلياً يعرف بديا، ويحضون الشاعر على الابتعاد عن التعقيد في التراكيب، وأن يقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم»[2].

٥ - ٢ - خصائص الصياغة اللفظية في شعر أبي تمام:

إن أكبر محك للشعر، وأقسط مقياس للدخول إلى بنيته من أجل البحث عن أسراره، هو البحث عن المعنى باعتباره النواة المركزية للنص الأدبي، فكثير من المقاصد تفقد جمالها عند البحث في معناها، وليس ذلك إلا لأن الألفاظ في صياغتها تابعة للمعنى الذي يحدث في نفس الشاعر، وقديماً ركز عبد القاهر الجرجاني على توضيح أن نظم الألفاظ تابع لترتيب المعاني في النفس حيث قال: «.. إنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس..»[3].

---

(١) د. عبد الله حمد المحارب: ابوتمام بين ناقديه (مرجع سابق)، ص: ١١٤.

(٢) نفسه: ١١٥.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٣٩٨ - ١٩٧٨، ص: ٤٠.

وحيث تناولت في الفقرات السابقة بعض القضايا الخاصة بالمعاني عند أبي تمام لتتبع أثره الفني في القصيدة العربية في هذا المستوى، وذلك في سياق محاولتي للإجابة عن السؤال حول الجديد الذي أحدثه في الشعر العربي، فرأينا مميزات هذه الجدة وعلاقتها بمكونات ومحفزات القول الشعري في الصناعة الفنية خلال العصر العباسي، والأطر الفنية التي ينتمي لها أبوتمام عمومًا، وشخصيته على الخصوص التي ساهمت المرحلة الحضارية في صنعها لتقلد النموذجية الشعرية خلال القرن الثالث، والتي ألمحنا في أكثر من محطة إلى أنه بحكم العلاقات الثقافية المتبادلة بين مراكز الثقافية العربية الإسلامية فإن هذه النموذجية مارست سلطة فنية ونقدية خارج الأقاليم المشرقية حين تعرف أدباء الغرب الإسلامي على أبي تمام عبر قنوات متعددة كما سنشير إلى ذلك فيما يأتي من هذا البحث.

وحيث كان الأمر كذلك فإني أنتقل احترامًا لخطتي في الجواب عن سؤال الجديد في شعر أبي تمام، والذي كان مؤثرًا في الشعر العربي، إلى الحديث عن ذلك الحضور في استعماله للألفاظ، ويبدو أن ذلك سيهيئ للحديث عن شعر أبي تمام وما وصف به من صعوبة في الفهم وتكلف في النسج، وما احتج به أنصاره للدفاع عن مذهبه الشعري.

يقول الصولي عن التطور في لغة الشعر المحدث: «اعلم – أعزك الله – أن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معان أبدع، وألفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبر والوحش والإبل والأخبية، فهم في هذه أبداً دون القدماء، كما أن القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم»[1]، وبناء على هذا اعتبر د. عمر فروخ أن صنيع أبي تمام في بعض أشعاره من قبيل التكلف ورغبة في تقمص

(١) ابوبكر الصولي: اخبار أبي تمام، ص: ١٦.

حياة البادية، وليست هي حياته الحضرية اللينة التي طلع عليه بها العصر العباسي، وذلك حيث يقول: «أول ما يطالعك في ديوان أبي تمام غرابة الألفاظ، فأبوتمام مغرم أحياناً بالألفاظ الغريبة التي يقل ورودها عند غيره، ثم إنه كان يحب تلك الألفاظ التي كانت تدور في الأدب القديم وفي البيئة البدوية، إذ كان من الذين يحبون الاقتداء بالقدماء، وكذلك نجد عدداً من الكلمات يتردد في شعر أبي تمام في البيت الواحد، أو في أبيات من قصيدة واحدة، أو في أبيات من قصائد مختلفة. لقد فعل أبوتمام ذلك كله، بين الحين والحين وأظهر التعجرف، وتشبه بالبدو ونسي أنه حضري متأدب وقروي متكلف، فجاء من الألفاظ الغريبة الحوشية بمثل قوله:

قد قلتُ، لما اطلخمَّ الأمرُ وانبعثت
عشواءُ تاليةً غُبسًا دَهاريسا

فَعنيقُها يَعضيدُها، ووشيجُها
سَعدانُها، وزميلُها تُومُها[1]

ولعل هذا الاطلاع على الأشعار القديمة، والاستعمال اللغوي فيها، وملامسة معانيها هو الذي طبع شعره بالقوة وشدة الجرس حتى شبهوا ألفاظه بفرسان يمتطون جيادهم في ساحة المعركة، وذلك لأن الألفاظ في شعره تكتسب قيمتها من وضعها داخل التركيب، يقول فهد عكام: «فليس ثمة أدنى شك في أن أبا تمام كان حساساً إزاء القيمة الخاصة للألفاظ وحقيقتها نوعاً ما، وحتى إزاء قيمة الألفاظ التي يمكن أن تبدو لنا موغلة في الابتذال. هذه الألفاظ كانت عنده موضوعاً للتفكير المستمر، وموضوعاً للأحلام أيضاً، كما هو الحال عند كل شاعر. وإذا ما كان عمله في معجم الألفاظ يهدف إلى منح اللفظ قيمته الأصلية القوية التي فقدها عموماً على أثر ابتذال اللغة، فإن تجديداته تنبثق من توزيع الكلمات في الخطاب. وفنه مهما يكن حظه من الثورة في مادة الألفاظ، يظل أقل إدهاشاً مما هو عليه في مستوى تركيب

---

(١) د. عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ٧٧.

الكلام»[1]. وهناك ميزة يتمتع بها الاستعمال اللغوي عند أبي تمام، وهي ميله إلى تناول الناحية النفسية في شعره، والمقصود بذلك أن أبا تمام يعنى بأن تكون ألفاظه معبرة عن إدراكه لما وراء الظواهر المرئية، يقول د. البهبيتي: «كما أن في فن أبي تمام دائماً ميلاً إلى الناحية النفسية، وتقديراً لتلك الحياة القوية، التي تجري وراء الصور والأجسام الماثلة من الخلائق. وهو لا يعبأ في كثير من الأحايين بالجسم وضخامته قدر ما يعبأ بالروح، وبمنابع القوى الغلابة المستترة في الإنسان، والمسيطرة على قدره، ويحس الإنسان في نظراته هذه عمقاً ليس يشبه تلك النظرات المتخطفة من فوق السطوح، فيقول:

إذا دُجاها احاطتْ بي احطتُ بها
قلبًا متى أسرِ في ظلمائه يَقِدِ

ويقول:

واري الفؤادِ فلو كانت بعزمته
تُذكى المصابيحُ لم تَخْبُ المصابيحُ
كأنه في اجتماع الروح فيه لهُ
من كل جارحةٍ في جسمه روحُ[2]

وقد حاول د. فهد عكام أن يركز على عنصر الوعي في تكرار بعض الألفاظ عند أبي تمام كأن قال في بحثه لرمزية الألوان: «والأصفر الذي وظفت رمزيته أقل من سواها في أثر أبي تمام، يرتبط بالوحدات المعجمية: أمل، مرض، دموع، مؤلفاً على هذا النحو مزاوجات مدهشة غنية بالإيحاءات، فالتعبير المزدوج: شاحب الأمل في قوله:

لئن غدًا شاحبًا تَخدي القلاصُ بهِ
لقد تخلّفت عنه شاحبَ الأملِ

(١) د. فهد عكام: اللغة في شعر أبي تمام، مجلة عالم الفكر، م١٦، ع ٤، ص: ٦٥.
(٢) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي(مرجع سابق)، ص: ٢٢٢.

يذكر عنصره النعتي باللون الأصفر، ويوحي بحالة اليأس. والمقولة(صفراء صفرة صحة) التي يبدو فيها اللون وكأنه شعار الجمال الرفيع، الجمال المجرد من العيوب، تولد في مخيلة الشاعر صورة مضادة، صورة مرض أصفر (سقم أصفر) يصف العاشق:

صـفـراءُ صـفـرةَ صـحـةٍ قـد ركّبـت
جُـثـمـانَـهُ فـي ثـوبِ سُـقـمٍ اصفـرِ

فها هنا إذا تظهر قاعدة الأضداد: فبالمعنى الحقيقي، يرمز الأصفر لما هو جميل، وبالمعنى المجازي، يوحي بالهزال والشحوب، وبالتالي بحالة الانفصال عن المحبوبة. وأغنى من ذلك شعريًّا التعبير المزدوج: (دمعة مصفرة) في قوله:

سَـكَـبَـتْ ذخـيـرةَ دمـعـةٍ مُـصْـفَـرَّةٍ
فـي وجـنـةٍ مـحـمـرَّةِ الـتّـوريـدِ

فخلافًا للمفسرين القدماء الذين لم يروا في هذا اللون المضاف إلى الدمعة سوى تأثير خضاب التجميل أو تأثير الدم، نرى في هذه الدمعة الصفراء صورة تعبر عن الألم، وترمز إلى البحث عن سعادة ضائعة، وإلى الرغبة في تهدئة غضب العاشق بل والحاجة إلى التطهر من خطأ وقع[1].

ثم تحدث بعد ذلك عن رمزية تكرار اللون الأحمر والأزرق والأخضر والأسود والأبيض في شعره، الشيء الذي يستنتج منه خضوع الصناعة الشعرية عند أبي تمام للتدبير القصدي الإرادي، غير أن رأيا آخر نجده يدعو إلى البحث في ظاهرة تكراره لبعض الألفاظ من خلال منهج نفسي يسعى إلى الوصول إلى الدوافع النفسية والحوادث اللاشعورية المرتبطة بتردد هذه الألفاظ في شعره، يقول د. حمد المحارب: «كما أن أبا تمام – لسبب غير واضح حتى الآن لغموض تفصيلات حياته – أكثر من ذكر البكر والثيب والافتراع والطهر والجنابة، وقد ردد هذا في شعره كثيرا، واستخدمه

(١) د. فهد عكام اللغة في شعر أبي تمام (مقال سابق)، ص: ٧٠.

استخدامًا واسعًا، وجاءت تلك المحاولات موفقة في كثير من القصائد، فقد استفاد منها في وصف الحرب والانتصار على العدو فيقول:

مـــن كـــلِّ فَـــــرَجٍ لـلـــعـــدو كـــانــهُ
فـــرجٌ حِـــمًـــى إلا مـــن الأكـــفـــاءِ

ويقول:

بـكـرٌ فـمـا افـتـرَعـتـهـا كـفُّ حـادثـةٍ
ولا تَـرقَّـت إلـيـهـا هـمَّـةُ الـنُّـوَبِ

وهكذا ينتشر في شعره هذا الاستعمال المتعدد للألفاظ السابقة، ويستخدم معانيها الموحية استخداما موفقًا في أكثر القصائد، وهذه الظاهرة واضحة جلية في شعره، مما يدعو إلى التساؤل عن سبب التزامه إياها وتأثره بدلالاتها، التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بإسقاطات خاصة في النفس، لا يمكن معرفتها إلا من خلال منهج نفسي يعتمد على معلومات مؤكدة عن تاريخ أبي تمام، الذي لا يزال يلفه الغموض بأردية كثيفة تحجب عنا جوانب كثيرة من حياته، والتي لو عرفناها لاستطعنا أن نرجع الكثير من الظواهر في مذهب أبي تمام إلى دواعيها المرجحة، كما فعل الخطيب البغدادي صاحب التاريخ، كما ينقل ابن الأثير، عندما رد سبب إكثار أبي تمام من ذكر الدلو في شعره إلى أنه كان بمصر في حياته يستقي الماء»[١].

هذه بعض الخصائص التي تميز استعمال أبي تمام للألفاظ في تركيبه الشعري، ويبدو أنه كان واعياً في اختيار اللفظ للمعنى الذي يقصده رغم صعوبة هذا المطلب يقول د. البهبيتي: «وكان التوفيق بين أداء المعاني، وبين الإبداع في اللفظ، واختراع الاستعارات وتعديدها، مطلبًا عسيرًا، ومركبًا وعرًا، فكثير ما كان جمال اللفظ يذهب في سبيل المعنى، أو ينقص المعنى في سبيل اللفظ، وكثيراً ما تستوعر الجملة واللفظ لاضطراب الصورة، أو لمحاولة تنسيقه. فيأتيها الغريب، ويأتيها الغموض»[٢]،

---

(١) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه (مرجع سابق)، ص: ١٢٢.

(٢) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي(مرجع سابق): ٢٣٥.

والسر في هذا «أن أبا تمام قد جانب طريق الشعراء المطبوعين الذين يتقبلون ما يملي عليهم طبعهم، فيأتي شعرهم فصيح الألفاظ عذب التركيب. فإذا دلهم الطبع على لفظة جزلة أو كلمة غريبة أنزلوها موضعها لتحدث في نفس القارئ أو السامع أثراً مقصوداً أو لتبرز معنى ملموحاً أو لتعين الشاعر على الإيجاز»(١).

٥ - ٣ - التصوير في شعر أبي تمام:

ونستطيع من خلال وقوفنا على هذه الخلاصات حول أسلوب تعامل أبي تمام مع الألفاظ في الجملة الشعرية الانتقال إلى الحديث عن المحسنات اللفظية في شعر أبي تمام الطائي ودورها في إضاءة المعنى، وعن موقف النقاد من ذلك. قال د. عمر فروخ: «جرى لسان العربي، منذ عهد بداوته، بألفاظ متشابهة لفظًا متقاربة في المعنى أو متقاربة في المعنى دون اللفظ ينتظر السامع أن تأتي معًا، وبألفاظ متضادة في المعنى، وقد كانت هذه الألفاظ تجري على لسان العربي بين الفينة والفينة لا يقصد إلا تأليفها أو رصفها، ثم جاء القرآن الكريم فكان فيه منها شيء غير يسير، ولكنه غير مقصود، ثم أخذ الناس يفطنون لعذوبة هذه الألفاظ وطلاوتها إذا انتظمت في التركيب على نسق مخصوص، ثم قصد إليها الأدباء والشعراء منذ أواخر العصر الأموي، واتسع القول فيها في صدر العصر العباسي، قال الخفاجي: «وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان قليلاً غير متكلف ولا مقصود في نفسه. وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم، ثم جاء المحدثون فلهج به منهم مسلم بن الوليد الأنصاري وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف... حتى قيل عنه إنه أول من أفسد الشعر به، وجاء أبوتمام حبيب بن أوس بعده فزاد على مسلم في استعماله والإكثار منه»(٢). وكان سبب اتساعهم في هذه الفنون إدراكهم لتأثيرها في جمال الصياغة (٣).

---

(١) د. عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ٧٨.

(٢) نفسه: ٨٠.

(٣) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة شرح ديوان أبي تمام، ص: ٣٢.

وقد أدى إسراف أبي تمام في طلب البديع الذي كان الدافع إليه إبراز المعنى وإضاءته وتحلية الشعر وتجميله كتعويض عن العاطفة إلى «أن يصبح عنده غاية في حد ذاته» فقاده الإسراف إلى التكلف[1]. ولبيان عناية أبي تمام بهذه المحسنات اللفظية وإدراك دورها في خدمة المعاني قال د. عمر فروخ: «كان أبوتمام يتكلف التجنيس والمطابقة (الجناس والطباق) ويسوق فيهما المعاني البعيدة فتغلق على أفهام العامة وغير العامة أو تكاد، ثم تنفر أحياناً في الذوق، وكان العرب قد استحسنوا الجناس في الجملة، وفي البيت بعد البيت، كما استحسنوا أيضاً أن يكون التجنيس بين كلمتين فقط إلا أن أبا تمام الذي تكلف كل شيء في شعره تكلف أن يأتي بالتجنيس في كل بيت من أبيات قصائده، وأن يجانس بين الكلمتين والثلاث والأربع، وربما ملأ البيت بالكلمات التي يجانس بينها تجنيسًا تاماً أو ناقصاً، وحرص أبوتمام على أن يأتي في شعره بجميع فنون التجنيس، ومثل ذلك كله فعل في الطباق أيضاً»[2]، وهذه الطريقة الجديدة في استخدام المحسنات ظنها البعض عدم اكتراث باللفظ «فأبوتمام ليست له عناية باللفظ كعنايته بالمعاني، فهو إذا جاءه المعنى أورده بأي لفظ استوى له»، وربما حاولوا أن يقرنوه بواحد من الشعراء الذين سبقوه، فالآمدي يرى أنه كثيراً ما يقتدي في ألفاظه بالكميت لا لشيء إلا لأنه قال يرثي خالد بن يزيد:

نَعائي إلى كلِّ حيٍّ نَعاءِ
فتى العرب احتلَّ ربعَ الفناءِ

وقال الكميت:

نعائي جُذامًا غير موتٍ ولا قتلٍ
ولكن فراقًا للدعائمِ والأصلِ

ولكن أبا تمام في اختياراته اللفظية، واستخدامه للبديع اللفظي لم يقلد أحدًا ممن سبقه، بل كان متميزًا في الاستفادة من الزينة اللفظية، ولم يستطع أحد أن

---

(١) نفسه: ٣٦.

(٢) د. عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ٨١.

يجاريه فيه[1]. ثم إن أبا تمام قد اعتنى بهذه المحسنات لحاجة المعاني إليها، ومن ثمة فليس من داع للحيرة التي استولت على أولئك اللذين درجوا على أن تكون الصياغة سهلة، والمعاني واضحة في التراكيب مستساغة، ولذلك أضاف د. المحارب: «إن الذي ضاعف حيرتهم هو استخدامه الجديد للمحسنات اللفظية، التي لم يقتصر دورها على الزينة، وإنما جاءت وكأنما المعنى يقتضيها، فهناك مزج بارع بين اللفظ والمعنى كقوله:

السيفُ أصدق أنباءً من الكتبِ
في حدِّه الحد بين الجدِّ واللعبِ
بيض الصفائح لاسود الصحائف
في متونهنَّ جلاءُ الشك والرِّيب

فالجناس والطباق انتشرا في هذين البيتين، ولكنهما متعلقان شديدًا بالمعنى الذي قصده الشاعر، فلو حاولنا أن نستبدل كلمة «الحد» بالفصل» مثلًا لنتفادى التجنيس، لاختل المعنى، ولما استطاعت الكلمة الجديدة أن تقوم بالمعنى، فالفصل بين الجد واللعب لا يكون حاسماً، كما هو عند استخدام كلمة «الحد» خاصةً وأنها تجانس «حد السيف».

وأبوتمام مولع بهذه الطباق، ولكنه ولع الخبير الذي يضع كلماته وألفاظه مواضعها بحيث تتضافر مع باقي عناصر الصورة، التي كثيرًا ما يكون معادلها تخييلياً، فيثري الخيال بهذه الألفاظ، وقد استخدمَ كلمتي «الجد» و«اللعب» في موضع آخر فقال:

فأضحى الفلا قد جدَّ في بَريِ نَحضِهِ
وكان زمانًا قبل ذلك يلاعبُهُ

وإن كان الآمدي يرى أن قوله «يلاعبه» لفظة ضعيفة المعنى، وإنما جاء بها من أجل قوله «جد في بري نحضه» ليطابق بين الجد واللعب، أي أن الفلا جد في أخذ

(1) نفسه: ١٢٢ - ١٢٣.

لحمه في سيرها هذا السير، فجعل مكان هذا القول «وكان زماناً قبل ذلك يلاعبه» على مذهبه في عشق الطباق، الذي لابد له من أن يأتي به، وإن حصل المعنى ضعيفاً ركيكاً، أو ربما كان محالاً[1].

يبدو من خلال ما تقدم أن أبا تمام عشق المحسنات اللفظية لدورها في خدمة المعاني، إذ تستدعي الصور الشعرية تلك الفنون لتزيدها كثافة في الايحاء والتعبير، ولذلك قال د. المحارب في مكان آخر من كتابه: «ولا نستطيع البحث في الفاظ أبي تمام دون أن ندرس معانيها، فهو لا يجانس أو يطابق إلا ليضيف إلى المعنى ما يكمله فلا يزين اللفظ لذاته، وإنما ليضخ في الصورة الفنية إشعاعات موحية لا حصر لها، وهذا الاستخدام الجريء للزينة اللفظية كان من جملة الأسباب التي جعلت الكثير من التقليديين يسقطون شعره، ويهاجمون تراكيبه» [2].

عني أبوتمام بالصورة الفنية أيما عناية، وذلك لرغبته في السمو بمعاني شعره وتحقيق الجمال الفني في قصائده، يقول د. البهبيتي في دراسته للخصائص الفنية لشعر أبي تمام «هذا ما أمكنني أن أستخلصه من نظرة أبي تمام خاصة إلى قصيدته في جملتها. أما فيما يختص بجزئيات هذا الكل فأول ما يسترعي الخاطر فيها هو الصورة. فان أبا تمام يطلبها، ويغرق في طلبها إغراقًا لا اعتدال فيه ولا قصد، وأقصد بالصورة كل محاولة من محاولاته إبراز معنى، أو كائن، أو حدث، سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة، أو التشبيه، أو الحدث المطال، أو غير ذلك من وسائل الإبانة عن أمر من الأمور، على وجه من وجوه القول». [3]

إن الصورة عند أبي تمام مستخلصة من حياته، وحسه، وملاحظته، وتراها أحيانًا بنت الملاحظة الدقيقة، والعلم بطبائع الأشياء، كقوله في هجاء ابن المعذل لما هجاه:

---

(١) نفسه: ١١٨ – ١١٩.

(٢) نفسه: ١١٢.

(٣) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي (مرجع سابق) ص: ٢٢٧ – ٢٢٨.

اقـدمـتَ ويـلـكَ مـن هـجـوي عـلـى خـطـرٍ

كـالـعـيـر يـقـدمُ مـن خـوفٍ عـلـى الأسـدِ

ويقولون إن من طبيعة العير أن يقدم على الأسد حقًّا إذا هاجمه، من خوفه منه، ويقول في وصف ممدوحه:

هـو الـسـيلُ إن واجـهـتَـهُ انـقـدتَ طـوعَـهُ

وتـقـتـادُهُ مـن جـانـبـيـه فَـيـتـبَـعُ[1]

والملاحظ أن د. البهبيتي قد تتبع تطور صناعة الصورة الفنية عند أبي تمام ملاحظًا أنها كانت على الدوام تأخذ في التهذب والاكتمال بعدما كانت في بداياته الشعرية أقرب إلى التصوير الجاهلي، غير أنه يعيب على أبي تمام ما أسماه بجزئية الصورة في شعره لغلوه في طلب فنون البديع فقال «ولكن غلو أبي تمام في طلب الاستعارة والمجاز والتشبيه، وهذه الوسائل المنمقة من وسائل الأداء قد أوقعه في كثير من الاضطراب، في كثير من الصور، فجعلها مكونة من أجزاء مختلفة، لا تناسق بينها، ولا التئام، كما في قوله في عياش بن لهيعة الحضرمي في مصر، وهي من أوائل شعره:

سَـرى رداءَ الـهـوى فـي حـيـن جـدَّتـهِ

واهًـا لـه مـنـه مـسـروًا ومَـلـبـوسـا

لـو تـشـهـديـنـي اقـاسـي الـدمـعَ مـنـهـمرًا

والـلـيـلَ مُـرتـتـجَ الأبـوابِ مَـطـموسـا

اسـتـنـبـتَ الـقـلـبُ مـن لـوعـاتـه شـجـرًا

مـن الـهـمـوم فـاجـنـتـهـا الـوسـاويـسـا

وهي أبيات ثلاثة متصلة المعنى، تدور حول هواه، فهو كما يقول قد طرح رداء الهوى الجديد، وهو حزين ملتاع، يقاسي الدموع في الليل الأسود المظلم مهمومًا

(١) نفسه: ٢٢٩.

تخلق همومه الوساوس، ويتمنى لو رأته حبيبته حتى ترحم هذه الدموع ويكون مجموع الصورة رجل يلبس ثوبًا، وتنبت في قلبه أشجار تنتج أثمارًا وهو يبكي. فإذا أضفنا صورة أخرى معترضة وجدناه يبكي في سجن من الليل مغلق الأبواب أسود، ولاشك في أن استخلاص الحكم على التشبيه والاستعارة وما شاكلها على هذه السبيل قسوة لا على أبي تمام وحده، ولكن على كل شاعر، إلا أن أبا تمام كان يغلو في الطريق، وكان بها يحيل المعنى المقصود إلى أجزاء يتضح كل منها، ولكن يعسر على العقل في التعثر بين هذه الأجزاء الواضحة، وفي الانتقال من أحدها إلى الآخر، أن يتضح له المعنى العام» [1] غير أنه انتهى بعد ذلك إلى القول بلهجة هادئة:

«هذه هي الصورة في شعر أبي تمام فيها لمحات من أجمل ما ترتاح إليه النفس، وأخرى قبيحة، ولكنها كانت جميعًا صورًا لمعان قد تكون واضحة الحدود في نفسه، وقد تكون أثرًا من آثار اضطراب حاله أو عقله، لما كان يشغله في حياته المضطربة المعلقة فوق فوهة بركان، فلقد كان فن أبي تمام في تفاصيله وأجزائه، وفي مجموعه أثرًا من آثارها، وصورة من انفعالاته بها، ولكنها الحسن منها والقبيح يجري عند جذورها ذلك المعنى الهادئ المطمئن الذي يمس أصول فن أبي تمام، والذي هو نتاج تكوينه النفسي، وفطرته التي فطر عليها» [2].

غير أن الحديث عن هذا المعنى اللطيف الجاثم وراء هذه البنيات والرؤى المتشابكة المكونة للصور الشعرية عند أبي تمام لم يكن مستساغًا بهذه البساطة عند ثلة من الذين واجهوه، ووصفوا شعره بالتكلف والغموض، وليس ذلك إلا لابتعاده عن المقاييس الموروثة المعتمدة في الحكم على جودة الشعر، يقول د.المحارب: «ولاشك أن سلوك أبي تمام الشعري كان محاولة منه للتجديد، فمعانيه الثرية العميقة وتراكيبه الجديدة نفرت منه هؤلاء النقاد، وهو عندما يصهر خيالاته في بوتقة الاستعارة فإنه يأتي بالغريب فيقول:

---

(١) نفسه: ٢٣٠.

(٢) نفسه: ٢٣٢.

شـــاب راســـي ومـــا رايـــت مشـيـب الــز

ـــرَاسِ إلا مــن فـضـل شـيـب الـفـؤادِ

ولاشك أن عبارة «شيب الفؤاد» تركيب غير عادي، وهو غير مشاهد، ولهذا فهو في نظرهم غير صحيح، وينقل المرزباني تعليق ابن المعتز الذي يقول: فيا سبحان الله: ما أقبح مشيب الفؤاد؟وما كان أجرأه على الأسماع في هذا وأمثاله؟ فمثل هذه الصور فيها اجتراء على القديم، وعبث بالمأثور، وعده النقاد تكلفًا وغموضًا» [١]، كما قال في السياق نفسه: «وعدم فهم هؤلاء العلماء لشعره، لم يكن لصعوبته، وإنما لصعوبة اختيار الجيد منه، فالمقاييس التي كان القديم يقاس بها لا تتفق والاتجاه الجديد» [٢]. وقديما عني النقاد بتعليل ما عرف شعر أبي تمام من الغموض والتكلف التي لم تكن مرتبطة بعجز في مركز عمليات تخييله الشعري، بقدر ما هي متصلة شديد الصلة بذهنيته الوقادة العميقة الشعور، وخياله الواسع، وإحساسه الشعري الأصيل.. فأبوتمام قد لا تسعفه قوالب اللغة في التعبير عما يجيش في صدره من مشاعر، وأفكار فيظهر علينا بهذه التراكيب الفريدة[٣].

وهكذا وبعد الحديث عن الخصائص اللفظية، وعن المحسنات الفنية وطرق استعمالها في شعر أبي تمام، وعن الصورة الفنية كذلك، وما صادفت هذه الأساليب في التعبير جميعها من المعارضة الشديدة لدى طائفة استصعبت شعره، وكأنها كانت تطمئن إلى رنة العصور السابقة غير مدركة لمحركات القول الشعري عند أبي تمام، والتي لم تكن غير العصر الذي عاش فيه، والذي كان يشهد صدمة حضارية عمّت بتياراتها وأفكارها ومنتجاتها أرجاء الدولة الإسلامية في أقاليمها المختلفة، يقول د. المحارب: «لم تكن الألفاظ التي استعملها أبوتمام في شعره ألفاظ لغة أخرى غير

---

(١) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه(مرجع سابق)، ص: ١١٧.

(٢) نفسه: ١٥١.

(٣) نفسه: ٣٦٦.

العربية، ولا شك أنه أورد معاني تجريدية وفلسفية جديدة استعملها في شعره، وهي معان ربما تكون مغلقة على من لا حول له ولا طول في العلم والمعرفة، ولكنها معان كانت دائرة في عصره إن لم يستعملها بعض الشعراء، فقد استعملها المتكلمون والمتفلسفون، بله الشعراء الذين ثقفوا علوم عصرهم كأبي تمام، فلماذا لا يفهمها علماء كثعلب والمبرد وابن الأعرابي»[1]. ولهذا السبب نبه على أن معاناة الجمال في شعره يجب أن لا تتجه إلى البحث عن المعنى المعادل لما هو مطابق له في الواقع، ولكن البحث ينبغي أن ينصب على الصياغة، وما فيها من أسرار كثيفة الإيحاءات عميقة الدلالات، ولخص ذلك في قوله: «وهذا هو الحق، فالرواة يعلمون معاني الشعر وتفسيره المعجمي، ولكنهم لا يعلمون ألفاظه، وأسلوب الصياغة فيه، فالشعر طريقة صياغة وسبك، واللغة الشعرية هي ذلك الرحيق الذي يتدفق في وشائج واصلة بين التراكيب، فالإدراك الجمالي والتذوق لا يتعلق بالمعنى من حيث هو تحقيق وجود للمعادل الخارجي، ولكنه يتعلق بالصياغة التي تستعمل فيها طرائق تكثيف للمعاني ذات المعادل التخييلي، وببنائية خاصة تخدم التجربة الشعرية».[2]

٦ - مذهب أبي تمام في الصياغة الشعرية، والخصومة بين أنصاره وخصومه:

تبين من خلال ما ذكرت سابقًا أن أبا تمام الطائي كان رائد مذهب شعري أساسه الاعتماد على أساليب البديع في الصياغة الشعرية من أجل إضاءة المعاني، والزيادة في دلالاتها، وتعميق إيحاءاتها، وأن هذه الطريقة قد لقيت استحسانا كبيرًا من طرف ثلة من العلماء بالشعر كعمارة بن عقيل الذي وصف شعر أبي تمام بقوله بعد عرضه عليه: «كمل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري»[3]، كما لقيت

(١) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه(مرجع سابق)، ص: ١٤٨ – ١٤٩.
(٢) نفسه: ١٥٣ – ١٥٤.
(٣) الصولي: اخبار أبي تمام، ص: ٦١.

نفورًا من علماء آخرين. وقد عرض الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» مسألة افتراق العلماء في مذهب أبي تمام حيث قال: «فإنك جاريتني آخر عهد التقائنا فيما أفضنا فيه من العلوم أمر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وعجبت من افتراق آراء الناس فيه، حتى ترى أكثرهم، والمقدم في علم الشعر، وتمييز الكلام منهم، والكامل من أهل النظم والنثر فيهم، يوفيه حقه في المدح، ويعطيه موضعه من الرتبة، ثم يكبر بإحسانه في عينه، ويقوى بإبداعه في نفسه، حتى يلحقه بعضهم بمن يتقدمه، ويفرط بعض فيجعله نسيج وحده، وسابقًا لا مساوي له، وترى بعد ذلك قوما يعيبونه، ويطعنون في كثير من شعره، ويسندون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولونه بالتقليد والادعاء، إذا لم يصح فيه دليل، ولا أجابتهم إليه حجة، ورأيت مع ذلك الصنفين جميعًا، وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره، والتبيين لمراده، بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له... »[1]، ولما أراد أن يتحدث عن منزلة شعر أبي تمام وأثر الانتقادات الموجهة إليه قال: «وما أحسب شعر أبي تمام، مع جودته، وإجماع الناس عليه، ينقص بطعن طاعن عليه في زماننا هذا، لأني رأيت جماعة من العلماء المتقدمين ممن قدمت عذرهم في قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه، وأريت أن هذا ليس من صناعتهم، وقد طعنوا على أبي تمام في زمانهم وزمانه، ووضعوا عند أنفسهم منه، فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذي، وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من علماء الملوك، ورؤساء الكتاب، الذين هم أعلم الناس بالكلام منثوره ومنظومه، حتى كان هو يعطي الشعراء في زمانه ويشفع لهم، وكل محسن فهو غلام له، وتابع أثره»[2]، ومن هنا يتضح أن شعر أبي تمام قد وقع بين تقييمين، وموقفين متعارضين، ولذلك نبه الباحثون على عنصر الشهرة في معاداة أبي تمام ومناهضته، وعلى عنصر التجديد الذي طبع مذهبه الشعري، فقال د. المحارب: «ومن أهم الأسباب التي دفعت الشعراء إلى التحامل عليه «ظفره بشهرة قوية أخملت مئات الشعراء، والشهرة القوية، تخلق الخصوم خلقًا وترمي صاحبها

(١) نفسه: ٣ – ٤.

(٢) نفسه: ١٧٤ – ١٧٥.

بعداوات مسمومة لم يجترح في خلقها إثما ولا جناية، وهذه الشهرة أصبح لها رد فعل اقتصادي حاد، فقد حرم كثير من الشعراء من أعطيات القواد والرؤساء فلم يكن أحد يقدر أن يأخذ درهمًا واحدًا في أيام أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»[1]، وتأكد هذا المعنى في قول د. خلف رشيد نعمان مبديًا موقفه من شعر أبي تمام: «وإذا كان انحراف أبي تمام عن مذاهب القدماء ونزوعه إلى التجديد قد سوغ للعلماء مناهضته والنيل من مذهبه وشعره، فلا ينبغي إغفال عوامل الحسد والحقد، التي دفعت الشعراء لطعنه، ومعاداته حين وجدوا في شخصه منافسا لهم» [2]. وقد جاء كلامه هذا في سياق عرضه لأبرز العلماء والشعراء والكتاب الذين تناولوا شعر أبى تمام ومذهبه بالنقد في تلك المرحلة[3]، وعلى الضفة الأخرى ينتصب أنصار أبي تمام الذين تطرفوا في إكباره، ولم يجوزوا عليه خطأ كما فعل الصولي، فكانت خصومة عنيفة صاحبها صراع مرير استمر قرونًا بعد ذلك[4]، وكانت أبرز حجة دافع بها أنصار مذهبه أنه كان شاعرًا عالمًا بالصناعة الشعرية[5].

إن التدبر في هذه المعركة النقدية حول أبي تمام تتيح للباحث أن يستنتج أبرز القضايا التي تناولها الأنصار والخصوم وهي على العموم: إمامته لمذهب جديد، وشدة اختلاف شعره جودة ورداءة، وصعوبة شعره[6]. وقد صرح الصولي أن أبا تمام رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل: مذهب الطائي، وكل حاذق بعده ينسب إليه، ويقتفي أثره [7].

وقد قام هذا المذهب فيما يبدو على أمرين كبيرين:

---

(١) د. عبد الله حمد المحارب: ابوتمام بين ناقديه (مرجع سابق)، ص: ٢٢٠.
(٢) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة تحقيق شرح الصولي لديوان أبي تمام، ص: ٦٤.
(٣) نفسه: ٤٠ – ٦٤.
(٤) د. عبد الله حمد المحارب: ابوتمام بين ناقديه، (مرجع سابق)، ص: ٢٤٠.
(٥) نفسه: ١٣٤.
(٦) نفسه: ٢٤١.
(٧) الصولي: أخبار أبي تمام، ص: ٣٧.

أولًا: إكثار أبي تمام من تتبع البديع بكل ألوانه إكثارًا عرف به، بعد أن كان الشعراء قبله يتناولونه باقتصاد وبغير تكلف.

ثانيًا: إلحاحه على المعاني الدقيقة والأفكار العميقة[1].

إن سمة الإكثار من فنون البديع: الاستعارة والجناس والطباق في شعره هي التي دفعت أنصاره إلى تنصيبه رأس مذهب شعري، فالبديع كان كما قال ابن المعتز موجودًا قبل الشعراء الذين بدأوا يتخذونه قالبًا تصهر فيه المعاني والتجارب الشعرية، فهو موجود «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين، ولذلك فان بشارًا ومسلمًا وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرأت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم في البديع إذا أتى نادرًا» [2]، وبناء على هذا ذكر الباحثون أن أبا تمام الطائي لم يخترع مذهبًا ولم يبتكر بدعًا، بل استفاد من تجارب من سبقوه، واستطاع بثقافته الواسعة، وذكائه أن ينتفع بتلك التجارب في الأساليب والتراكيب، وأن يركب لنا صورًا خيالية رائعة، لم تستعمل قبله، فيصف عمورية قبل الغزو بقوله:

حتى إذا مخض الله السنين لها

مخض البخيلة كانت زبدة الحقب

ويقول أبوالعلاء: هذه استعارة لم تستعمل قبل الطائي[3].

---

(١) د. خلف رشيد نعمان: مقدمة تحقيق شرح الصولي لديوان أبي تمام، ص: ٣٠.

(٢) ابن المعتز: البديع، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٦٤ - ١٩٤٥، ص: ١٥ - ١٦.

(٣) د. عبد الله حمد المحارب: أبوتمام بين ناقديه قديمًا وحديثًا (مرجع سابق)، ص: ١٤٤

حيث يبدو أنهم كانوا يريدون أن القول بإمامته لمذهب جديد معناه ابتكار أبي تمام لأسلوب شعري ذي مصادر منتقاة من ديوان العرب، ومختارة لتطوير القصيدة العربية ومواكبتها للتغير الحضاري المستمر، وعلى هذا الأساس فإن البحث عن سمات التجديد في مذهب أبي تمام يبرز أنه لم يبتكر مذهبًا مستحدثًا في الشعر، وإنما استخدم عناصر كانت متداولة في عصره وفي العصور قبله استخدامًا جديدًا، فهو ينسج أكثر عمقًا على نول القديم، وفرق بين المذهب الشعري الجديد، وبين الاستخدام المبتكر للعناصر القديمة، فأغراض الشعر كما هي وألفاظه ومعانيه لم تتغير، أو بالأصح لم تتجدد، وظل الطابع الغنائي يلفه، وظلت الاستعارة والجناس والطباق العناصر الأساسية في تجديد أبي تمام، وهي عناصر قديمة وجاء هو فجسمها وعظمها[1]، وبعبارة أكثر تفصيلًا ووضوحًا إن مذهب أبي تمام «لم يكن مذهبًا جديدًا فريدًا في كل عناصره، وإنما كان طريقة جديدة في الالتقاط والاعتناء والتأليف، فكل جزئية من جزئيات هذا المذهب قد سبق إليها، فمسلم اعتنى بالبديع والتجنيس، وأبونواس بالمعاني وغزارتها، وإمامهم في هذا بشار، ولكن كل هذه الجزئيات مبالغًا فيها – لم تجتمع لأحد مثل ما اجتمعت لأبي تمام، فخرج على الناس بنوع جديد من الشعر، أخرجه من رأسه لا من قلبه، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصًا، ثم يرفعها إلى السماء، ويعمل فيها خياله البعيد، ويختار لها الألفاظ، ويعني ببديعها وجناسها، فتم له من معانيه العميقة إلى القاع، وخياله المرتفع إلى السماء، وألفاظه المتجانسة المزوقة نوع جديد من الشعر لم يسبق إليه» [2].

حاولنا فيما سبق أن نناقش أهم مميزات مذهب أبي تمام في الصياغة الشعرية، كما تناولتها كتب الأدب والنقد، وقد لخص د. البهبيتي ما ذكره الباحثون في الموضوع فقال: «وهذه الإشارات في كتب النقد إلى مذهب أبي تمام كثيرة، تتلخص جميعًا فيما يأتي طلب المعنى البعيد، واللطيف الجديد المبتدع، وتحري ذلك تحريًا مكدودًا متواصلًا.

---

(١) نفسه: ١٢٣ – ١٢٤.

(٢) نفسه: ١٤٥.

محاولة إخفاء المعنى المنقول عن الغير بكثير من التغميض، والتعقيد، والالتواء في التعبير، واستخدام الأساليب الجديدة في ذلك.

ونشأ عن هذا كثرة الاستعارات، والإفراط في استعمالها، مع خفاء العلاقة وبعدها أحيانًا، وأصبح اللفظ في كثير أشبه بالمنقول إلى معنى جديد، لا على قواعد الاستعارة القريبة المعروفة، كما اضطره ذلك إلى الإفراط والمبالغة، حتى ليتهمه دعبل بأن ثلث شعره محال.

كان من وراء هذا كله، مع تكلف إدماج الفكرة في الشعر، نقص ماء الشعر في كثير منه، وتبدي الكلفة، ولم تكن هناك وسيلة إلى تحقيق هذا إلا التجميل الصناعي، فتحرى أبوتمام أنواع البديع، والمحسنات اللفظية من كل وجه وبكل سبيل، وكان من نتائج اقتران طلب المعنى بطلب اللفظ على الوجه الذي أسفله، جور يلحق بأحدهما، فتكون الثمرة الغموض أو الغريب، واضطر أن ينحت ألفاظًا من كلمات أعجمية ليؤدي معنى أراده، فيقول:

تغايرَ الشعرُ فيه إذ سهرتُ لهُ
حتى ظننتُ قوافيهِ ستقتتلُ

و لم يقل قوافيه بفتح الياء، ونقل اللفظ من معناه فقال:

رقيق حواشي الحلمِ لو أن حِلمَهُ
بكفَّيكَ ما ماريتَ في أنَّهُ بُردُ

يقول الآمدي: «فان البرد لا يوصف بالرقة، وإنما يوصف بالمثانة والصفاقة، وأكثر ما يكون ألوانًا مختلفة»[1].

٧ - أثر أبي تمام في الشعر بالغرب الإسلامي:

استنتجنا مما تقدم المميزات الفنية العامة لشعر أبي تمام، ومظاهر التجديد في صناعته، كما استنتجنا أنه من الخطأ اعتبار الصراع النقدي الذي دار حول ذلك

---

(١) د. البهبيتي: أبوتمام الطائي (مرجع سابق)، ص: ١٩٢ - ١٩٣.

الشعر وتلك الصناعة الفنية كان منطلقًا من فراغ، بل اتضح أن بنية تحتية متعددة العناصر متداخلة العوامل ومتشابكة المؤثرات كانت وراء احتدام هذا النقاش النقدي، وبناء على ذلك رأينا أن أسلوب أبي تمام غني بالإبداع والتجديد وبمميزات متفردة ليست بدعًا في الأسلوب العربي، غير أنها تتوفر على ملامح الخروج عن المألوف، وتكسير المعتاد. وأن ذلك جعل العلماء بالشعر والنقاد المسؤولين في المشهد الشعري والنقدي يتتبعون شعره ليستخلصوا معالم مذهب شعري، ويجعلوا حبيب بن أوس رأسه وإمامه. وكنا في مكان آخر من هذا البحث قد أشرنا إلى أن قوة هذا المذهب الشعري قد تجاوزت به حدود الدولة الإسلامية في المشرق ليمارس نموذجيته وسلطته الأدبية في الجزء الغربي من العالم الإسلامي حيث نقل ديوان أبي تمام بمجهود أدباء الأندلس أنفسهم، ففي الترجمة لعثمان بن المثنى يقول ابن الفرضي:

«من أهل قرطبة رحل إلى المشرق وقرأ على حبيب بن أوس ديوان شعره، وأدخله الأندلس رواية عنه، وأدب أولاد الإمام عبد الرحمن ابن الحكم وأولاد محمد، وعمر إلى أن بلغ تسعًا وتسعين سنة. وتوفي رحمه الله سنة٢٧٣هـ»[1]، كما جاء في ترجمة ابن سعيد لمؤمن بن سعيد: «مولى الأمير عبدالرحمن المرواني الداخل، ونقل عن المقتبس أنه فحل شعراء قرطبة رحل إلى المشرق فلقي أبا تمام الطائي، وروى عنه شعره، وكان يقرأ عليه بالأندلس[2]، حيث نستنتج من تلك الأخبار الاتصال المبكر لأدباء الغرب الإسلامي بأبي تمام وشعره، وذلك ما نوه به د. إحسان عباس في قوله: «ويجب أن ننوه هنا بمقدار ما أحرزه شعر أبي تمام من قبول في البيئة الأندلسية، فقد توفر على نقله اثنان من المؤدبين هاجرا إلى المشرق، وروياه عن صاحبه، وأقرآه بالأندلس، وهما عثمان بن المثنى النحوي، ومؤمن بن سعيد، وللأول منهما قصة طريفة، فيقال إنه اجتمع مع أبي تمام في مركب ببحر القلزم، فأنشده أبوتمام شعره الذي يقول فيه:

(١) ابن الفرضي: تاريخ العلماء والرواة للعلم بالأندلس، نشره عزت العطار الحسيني، مكتبة المثنى، بغداد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٣٧٣ - ١٩٥٤، ج١، ص: ٣٤٦.

(٢) - ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ج١، ص: ١٣٢.

اللــه أكـبـرُ جـاء أكـبـرُ مـن مشى
فـتـعـثَّـرتْ فـي كُـنـهـهِ الأوهـامُ

وكان هذا البيت مبتدأ الشعر، فقال له ابن المثنى: شعر حسن لولا أنه لا ابتداء له، فوقدت في نفس حبيب، وابتدأ الشعر بقوله:

دمـنٌ ألـمَّ بـهـا فـقـال سـلامُ
كـم حـلَّ عـقـدةَ صـبـرهِ الإلمـامُ

ثم أنشده في اليوم الثاني بهذا الابتداء إلى تمامه، فقال له ابن المثنى: أنت أشعر الناس، فعظم في نفس حبيب، ثم لقيه حبيب في انصرافه، وحبيب قد عظم قدره، وجل خطره، فكان يؤثره، ويعرف له فضله. وكان أول من أدخل شعره وأقرأه»[1].

وساهمت رحلة الأدباء المشارقة في خدمة هذا الاطلاع المبكر على شعر أبي تمام في أقاليم الغرب الإسلامي، يقول المقري: «ومن الوافدين من المشرق على الأندلس أبواليسر إبراهيم بن أحمد الشيباني، من أهل بغداد، وسكن القيروان، ويعرف بالرياضي، وكان له سماع ببغداد من جلة المحدثين والفقهاء والنحويين، لقي الجاحظ والمبرد وثعلبًا وابن قتيبة، ولقي من الشعراء أبا تمام والبحتري ودعبلًا وابن الجهم، ومن الكتاب سعيد بن حميد وسليمان بن وهب وأحمد بن أبي طاهر وغيرهم، وهو الذي أدخل إفريقية رسائل المحدثين وأشعارهم وطرائف أخبارهم..»[2].

ومن كل ذلك نخلص إلى أن أدباء الغرب الإسلامي عرفوا أبا تمام، ووصل إليهم شعره في حياته، وأنهم فتنوا بفنه وصنعته[3]، ولعل أقدم رواية عندهم هي رواية أبي

---

(١) د. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ص: ٤٩ – ٥٠.

(٢) المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق، د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٨٨ – ١٩٦٨، ج٣، ص: ١٣٤.

(٣) د. محمد بن شريفة: أبوتمام وأبوالطيب في أدب المغاربة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٠.

اليسر الرياضي الذي ظلت موصولة حتى القرن السابع الهجري[1]، وبذلك ساهم شعر أبي تمام على امتداد تاريخ الأدب العربي في تكوين الأديب وصنع آفاقه الفنية والأدبية، إذ بعد هؤلاء الرواد الذين رحلوا إلى المشرق أو قدموا منه، اعتنى مؤدبون آخرون بتدريس شعره في الحلقات الأدبية الأندلسية، يقول د. محمد بن شريفة: «وهناك مؤدبون أندلسيون آخرون ظهروا بعد هؤلاء المذكورين الذين لقوا أبا تمام ورووا عنه شعره مباشرة، ومنهم أبوعبد الله محمد ابن الأصفر القرشي الذي كان له «بصر بمعاني شعر حبيب»، وأبوعبد الله الغابي الذي «كان يقرأ عليه شعر حبيب»، وأبوالعباس وليد الطبيخي شارح شعر أبي تمام، وقد أخذه عن أبي عبد الله الغابي، ومنهم أيضًا جماعة الأدباء الذين كلفهم عبد الرحمن الناصر بانتساخ شعر حبيب، ومنهم محمد بن أرقم، وموسى بن محمد الحاجب، ومحمد بن يحيى القلفاط، وابن فرج البلساري، فهؤلاء الأعلام الذين عنوا بشعر أبي تمام لابد أن يكون لهم أسانيد في رواية شعره لم تذكرها كتب التراجم» [2].

والواقع فإن هذه بعض مستويات العناية بشعر أبي تمام وهي جوانب تتصل مباشرة برواية شعره وتدريسه في الحلقات الأدبية الأندلسية، هذه الرواية التي ما إن تمكنت وذاع صدى شعر أبي تمام في جميع أرجاء الأندلس، وصار ذوقًا مقبولاً، ونموذجًا اهتبل الأدباء المغاربة بفنه، وكلف الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر في قصة مشهورة لجنة من الأدباء بجمعه في نسخة يراعى فيها ترتيب خاص حتى دخل الأندلس أبوعلي القالي في سنة ٣٣٠هـ، «وكان مما جلبه من الدواوين ديوان أبي تمام، وقد أقرأه فيما أقرأه في حلقته الكبيرة في جامع مدينة الزهراء الملكية، وحمل هذه الرواية أبوالقاسم أحمد بن أبان، ثم تلقفها أبوالقاسم إبراهيم ابن محمد المعروف بابن الإفليلي فنشر سندها بواسطة تلاميذه، وكلهم ظهروا في عصر الطوائف» [3]، ثم

---

(١) نفسه: ١٠.
(٢) نفسه: ١٣ – ١٤.
(٣) نفسه: ٢٠ – ٢١.

إن هذه الأسانيد التي انتشر بها شعر أبي تمام في الأندلس حتى أفول نجم الحكم العربي بها قد انتقلت منها إلى بلدان شمال إفريقيا دون أن يعني هذا أن شعر أبي تمام لم يعرف في هذه الأقاليم إلا في عصور متأخرة[1]، فقد عرف المغرب الأقصى شعر أبي تمام باكرًا منذ العهد الإدريسي[2].

وهكذا يبدو أن الاستقراء لأسانيد رواية شعر أبي تمام في أقاليم الغرب الإسلامي تبرز الإقبال الكبير والعناية الدقيقة بهذا الشعر رواية وإقراء ودرسًا وتذوقًا، ونظرًا للتداخل بين أخبار الأندلس وشمال إفريقيا، وللوشائج العميقة بين مكوناتهما الثقافية والتي سمحت على الدوام بالتواصل الأدبي فيما بينهم، وفيما بينهم جميعًا والأقاليم المشرقية من جهة أخرى فإن الدارس يستطيع أن يعمم حركية التواصل في الاهتمام بشعر أبي تمام كمًّا وكيفًا في جميع بلدان الغرب الإسلامي منذ تعرفهم عليه واطلاعهم على أدبه، يقول د. محمد ابن شريفة: «وليس معنى هذه الأسانيد التي وقفنا عليها عند بعض المغاربة أن شعر أبي تمام لم يعرف في بلاد المغرب إلا في عصر المرابطين وما بعده، إذ أن الأخبار والإشارات تدل على أنه عرف قبل ذلك بكثير، فقد رحل الشاعر بكر بن حماد التاهرتي إلى المشرق، واجتمع في العراق بأبي تمام وطبقته، وسماه في أبيات يحرض فيها المعتصم على دعبل الخزاعي، يقول فيها:

أيهجو أميرَ المؤمنينَ ورهطَهُ
ويمشي على الأرض العريضة دعبلُ

إلى أن يقول:

وعاتبني فيه حبيبٌ وقال لي
لسانكَ محذورٌ وسمّك يقتلُ

ولابد أن بكر بن حماد كان من أوائل من أشاعوا شعر أبي تمام في البيئات الأدبية المغربية، كما عرفت القيروان وشعراؤها أبا تمام في وقت مبكر بواسطة كل

(١) نفسه: ٣٤.
(٢) نفسه: ٣٦ – ٣٧.

من أبي اليسر الرياضي وأبي علي القالي الذين أقاما فترة بالقيروان قبل أن ينتقلا إلى الأندلس » [1].

ومن كل ما سبق نستنتج عمق التأثير الفني الذي كان لشعر أبي تمام في الأدب العربي بالغرب الإسلامي، وقد ربط د. أحمد هيكل هذا التعلق بشعر أبي تمام وشعر أصحاب الاتجاه المحافظ الجديد عموما بظروف الاستقرار الحضاري الذي نعمت به هذه الأقاليم فقال عن بداية أثر هذا الاتجاه في أدب الأندلس: «وإنما ظهر هذا الاتجاه المحافظ الجديد في فترة الخلافة، لأنه اتجاه مرتبط كثيرًا بالاستقرار الحضاري والتعقل الاجتماعي والهدوء الثوري، فهو قد ظهر في المشرق منذ أوائل النصف الثاني من العصر العباسي الأول، بعد أن هدأت حدة الانبهار باللقاء الأول مع المستحدثات الحضارية، وبعد أن شبع شعراء القرن الثاني ثورة ولهوًا ومجونًا، وبعد أن جاء القرن الثالث وقد ألف المجتمع العربي الحضارة ومستحدثاتها، ولم يعد يجن بها فيفقد اتزانه، كما فعل من قبل جيل أبي نواس، وقد كان المجتمع الأندلسي في فترة الخلافة قد ألف الحضارة كذلك، واستنفد انبهاره ودهشته بالمستحدثات في الفترة السابقة، ولهذا بدأ كثير من الأندلسيين يهتمون بالاتجاه الشعري المحافظ الجديد، ويجدون فيه طريقًا فنيًّا ملائمًا للتعبير عن حياتهم المتحضرة المستقرة المتعلقة» [2].

إن هذه العناية بشعراء هذا الاتجاه هيمنت على التاريخ الأدبي في الغرب الإسلامي، وتمثلت في مظاهر متعددة منها رواية الأشعار وجمعها وشرحها، ومنها إقامة الموازنات، ومنها التشبه بأصحابه في الصناعة الشعرية شكلًا ومضمونًا، واتخاذهم في الغالب النموذج الأعلى في الصياغة الفنية. ومن شأن الدراسة المتأنية لتجليات أثر هذا الاتجاه أن تبرز للدارس التقدير الذي أحرزه شعراؤه كأبي تمام والمتنبي والبحتري.

---

(١) نفسه: ٣٦.

(٢) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي، ص: ٢١٧.

وهذه الاستنتاجات من شأنها أن تدفع الدارس إلى تتبع ذلك الأثر الذي أحدثه شعراء هذا الاتجاه في بنية هذه القصيدة، كما يبدو ذلك من خلال كثير من مكوناتها اللغوية والأسلوبية، ومن حيث المعاني والصور الشعرية، ومن حيث الموسيقى فضلًا عن جانب الفضاء الشعري ونفس الشاعر.

يقول د. أحمد هيكل في إطار عنايته بأثر أصحاب هذا الاتجاه في الشعر الأندلسي: «ومن النماذج المتصلة بجانب الأسلوب، قول الشاعر الأندلسي أبي علي السناط في حسناء:

غزاليَّةُ العينين ورديَّة الخدِّ

كثيبية الردفين غصنية القدِّ

ثنتْ بِتثنيها التُّقيَّ عن التُّقى

وصدَّ تصديها الرشيدَ عن الرشدِ

لها ناظرٌ يعدو على القلب لحظهُ

وخدٌّ على لحظ النواظرِ يستعدي

تزاني عيون الناظرينَ إذا رنتْ

بعين لها تزني وتعفى من الحدِّ

فليس يخفى هنا أسلوب أصحاب هذا الاتجاه المحافظ الجديد من حيث تشابه المقاطع، وتوازي الكلمات، وتساوي الجمل، كما في البيت الأول، ومن حيث الاهتمام بالجناس، حتى يأتي بعض الأبيات وبين كل كلمتين فيه جناس كما في البيت الثاني، ومن حيث التكرار الذي يجعل عجز بعض الأبيات مؤلفًا من كلمات صدره مع تعديل بسيط كما في البيت الثالث، وهذا يذكِّرنا بالبحتري في قوله:

وقد يكادُ القلبُ يَنْقدُّ دونَهُ

إذا اهتزَّ في قربٍ من العين أو بعدِ

و قوله:

فَـنُـعْـمٌ ولــم تُـنـعِـمْ بِـنَـيْـلٍ تَــعُـدُّهُ
وَجُــمْـلٌ ولـم تُجـمِـل بـعـارفَـةٍ جُـمْـلُ

وقوله:

وحـسـنـاءَ لـم تُحـسِـن صنيـعًـا وربمـا
صَـبـوتُ إلـى حـسـنـاءَ سَـيءٍ صَنيـعُـهـا

بل إن قطعة الشاعر الأندلسي تذكِّرنا أكثر بأبي تمام في قوله عن ديار الأحباب:

تـطـلُّ الـطّـلـول الـدمـع فـي كـل مـوقـفٍ
وتمـثـل بـالـصـبـر الـديـارُ المـواثـلُ
دوارسُ لـم يـجـفُ الـربـيـع ربـوعَـهـا
ولا مـرَّ فـي اغـفـالـهـا وهـو غـافـل
فـقـد سـحـبـتْ فـيـهـا الـسَّـحـائـبُ ذيـلَـهـا
وقـد اخـمـلـتْ بـالـنـور فيـهـا الـخـمـائـل»[1]

إن البحث عن أثر هؤلاء الشعراء في قصيدة الغرب الإسلامي يزكيه أكثر من دليل على مستوى دراسة النصوص، وكذلك على مستوى حكم الجمهور والنقاد حيث نجدهم يشبهون شعراءهم بالبحتري وأبي تمام والمتنبي وابن المعتز وغيرهم، ويذكرون أثر طرقهم فيما يؤلفون وينظمون من أشعار. بل إن الشعراء أنفسهم كانوا يسيرون في أشعارهم على هدي الذوق العام والتوجيه الرسمي على غرار ما نجد في توجيه المظفر ابن الأفطس لشعرائه قائلًا: من لم يكن شعره مثل شعر المتنبي والمعري، فليسكت. وعلى غرار اهتمام أحمد المنصور الذهبي بشعر المتنبي والعناية بجمعه، كما اعتنى من قبل عبد الرحمن الناصر بديوان أبي تمام، وكلف لجنة من الأدباء بعمل

(١) نفسه: ٢٢٨ - ٢٣٠.

نسخة منه. وكل هذا دليل على التوجيه نحو النموذج الأدبي للحذو حذوه، وهو في عمقه – من جهة أخرى– دعوة إلى نوع من المنافسة الأدبية التي تجعل بعض الشعراء يخرقون قانون المحاكاة بإنتاج نصوص شعرية أبلغ تعبيرًا وأكثر وقعًا وتأثيرًا في الضمير الجمعي، كما نلاحظ ذلك في كثير من قصائد الحروب والفتوح وقصائد الوصف والمدح والتهاني في ديوان الشعر بالغرب الإسلامي.

وهكذا يكون وقع التاريخ ومشاهده في كثير من الأحيان المعين على اختيار الشكل التعبيري لنموذج أدبي معين إطارًا فنيًّا لحمل التجارب الشعرية، ويطرح هذا في مجال اختيار الهيكل التعبيري لأبي تمام والمتنبي أو أبي فراس أو غيرهم من الشعراء الذين ارتبط فضاء أشعارهم بمشاهد بطولية وأحداث معينة في التاريخ الإسلامي فعملوا على تصويرها التصوير الفني الدقيق في أشعارهم، ومن ثمة تعمق أثر هؤلاء في إنتاج شعراء الغرب الإسلامي، كما استولت شخصياتهم الأدبية على مركزية إنتاجهم الأدبي ومخيلاتهم الشعرية، وهو الشيء الذي حذا بآخرين إلى مقاومة هذا التسلط الفني والتنصل من ذلك الافتتان. وهذا موضوع يستطيع الدارس أن يستنتج من تحليله كثيرًا من الحقائق عن موقف أدباء الغرب الإسلامي من أبي تمام وطريقته في النظم وسر الاحتفاء به وبها في تاريخ أدبهم، وسأحاول فيما يلي عرض صور من ذلك مع إقامة نوع من المقارنة بين المحتذي والمحتذى، واستنتاج العلاقة بينهما بناء على ذلك.

١ - نموذجية أبي تمام في البيت الشعري:

يفيد الاطلاع على النصوص الأدبية، والبحث في مضامينها وفي الرموز الأدبية التي تكون في جملها أن أبا تمام الطائي يحتل مكانة أدبية كبيرة، وتقديرًا لا تؤثر فيه بعض الآراء التي تضمنتها أيضًا تلك النصوص، والتي تأمل – كما أشرنا سابقًا – التحرر من سلطانه الأدبي. والواقع فان الاعتراف بمكانة أبي تمام الأدبية، وأثره في قصيدة الغرب الإسلامي، وتقدير الشعراء لصنعته وأسلوبه، وعظيم توجيهه، شيء لا

يقبل الطعن في أبعد الحدود، وليس ذلك إلا لأن الرجل شهد له بذلك فحول الشعراء وأساطين الكتاب الذين بصروا بفنه نتيجة ممارسة طويلة، وخبرة كبيرة.

إن العلاقة بين أدباء الغرب الإسلامي وأبي تمام الطائي على مستوى الإبداع الأدبي قد بدأت باكرًا، حيث نجد بكر بن حماد يذكره في شعره على أنه قد أمره بتخفيف لهجة تحريضه للمعتصم على دعبل في الأبيات المشهورة:

أيهجو أمير المؤمنين ورهطهُ
ويمشي على الأرض العريضة دعبلُ
أمَا والذي أرسى ثبيرًا مكانَهُ
لقد كادتِ الدنيا لذاك تزلزل
ولكنَّ أمير المؤمنين بفضلهِ
يهمُّ فيعفو أو يقول فيفعل

فعاتبه حبيب فيه وقال له: قتلته، والله، يا بكر، فقال في قصيدته هذه (طويل):

وعاتبني فيه حبيبٌ وقال لي
لسانُكَ محذورٌ وسمُّكَ يقتلُ
وإني وإن صرفتُ في الشعر منطقي
لأنصفُ فيما قلت فيه وأعدل[1]

وغير بعيد من هذا التاريخ قال ابن هانئ المغربي الأندلسي (٣٦٢ هـ) من قصيدة يمدح أبا عبد الله حسين ابن المهذب الكاتب:

فاتركْ لأهلِ الشعر معنى واحدًا
مما تثير هواجس الأوهامِ
تمشي البلاغةُ خلفكم وأمامكم
ويطيبُ ما تطؤونَ بالأقدامِ

---

(١) ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق محمد إبراهيم الكتاني وآخرون، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دار الثقافة الدار البيضاء، ط٣، ١٤٠٦ - ١٩٨٥، ج١٥٣: ١ - ١٥٤.

مـن ايــن أُنــكِـرُ فـضـلَـكـم ولــو انـنـي
كــابــي عُــبــادةَ او ابـــي تمَّـــامِ[1]

وهذا الاعتراف بتفوق أبي تمام في الصناعة الشعرية، ودوره في التوجيه الأدبي، نقرأه كذلك في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ٤٢٦ هـ الذي خصص فصلًا لصاحب أبي تمام الذي اعترف لابن شهيد بالبراعة في التأليف الشعري، والأمر يدل على اتخاذ ابن شهيد أبا تمام مثلًا يصوغ شعره على منواله، إذ إن عمل ابن شهيد يدل على نوع من عرض شعره على النموذج الشعري لأبي تمام، على نحو ما نقرأ في هذا الفصل «ثم أنشدته» أو قوله: «فلما انتهيت قال: أنشدني من رثائك: «وقوله: «زدني من رثائك وتحريضك»، كما نجد فيه التوجيه الأدبي كما في قول صاحب أبي تمام: «إن كنت ولابد قائلًا، فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تكد قريحتك، فإذا أكملت فجماع ثلاثة لا أقل، ونقح بعد ذلك، وتذكر قوله:

وَجَـشَّـمـنـي خَــوفُ ابـن عـفَّـان رَدَّهــا
فَـثـقَّـفـتُـهـا حَــولا كـريـتـا ومـربـعـا
و قـد كــان فـي نـفـسـي عـلـيـهـا زيــادةٌ
فـلـم أر إلا أن أطــيــعَ واســمــعــا

و ما أنت إلا محسن على إساءة زمانك، فقبلت على رأسه وغاض في العين»[2].

إن الاعتراف بشاعرية أبي تمام واعتبارها مستوى طموح شعري أمر له أكثر من دليل في قصيدة الغرب الإسلامي، وذلك يدل في أكثر الأحيان على التأثير الذي كان له في أدبهم، كما في قول ابن سعيد (٦٨٥ هـ) من قصيدة:

فـتـى سـيّـرَ الأمــداح شـرقًـا ومـغـربًـا
ابـــودلـــفِ مـــن دونـــهِ وخـصـيـبُ

(١) ابن هانئ: ديوان محمد ابن هانئ الأندلسي، تحقيق محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٤، ص: ٢٨١.

(٢) ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، مكتبة صادر، بيروت، ص: ١٦١ – ١٣٧.

إذا رقم القرطاس قلت ابن مقلة
وإن نظم الأشعارَ قلت حبيبُ[1]

و لا يخفى ما في هذا الشعر من تأثير قصيدة أبي تمام في مستوياتها المضمونية والشكلية. ومثل هذا الحكم لا يصدر إلا عن شاعر درس شعره وعرف مستوى الجودة فيه.

هكذا إذن عبر الشعراء في الغرب الإسلامي عن مواقفهم نحو أبي تمام، وهو تعبير يدل على أنهم احتذوا مذهبه وأعجبوا بعمله الشعري الذي رأوا فيه البوصلة الأدبية التي تقودهم إلى النجاح في فنهم. ومما نجد فيه هذه النفحة أيضًا ما جاء في تعبير ابن فركون (ق ٩هـ) الذي أظهر في شعره عدم قدرته على الإحاطة بسجايا وفضائل ممدوحه أبي الحجاج يوسف الثالث رغم محاولته احتذاء كبار الشعراء كبشار وأبي تمام والمتنبي، قائلا[2]:

امولايَ لا ياتي بوصفك شاعرٌ
ولو أنه الطائي والمتنبي

وقوله[3]:

أمولاي عذرًا إن وصفكَ معجزٌ
ولو جاء بشّارٌ به وحبيبُ

إن تضمين اسم أبي تمام في صلب البيت الشعري، والجملة من النثر في أدب الغرب الإسلامي يدل على مستويات التأثير الفني التي كانت له في تلك النصوص، كما تدل على مواقف الأدباء من جمال شعره، واعتبار مذهبه الشعري أفقًا ونموذجًا

(١) د. سعيد لمرابطي: شعر أبي الحسن علي بن موسى بن سعيد العنسي (رسالة مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط تحت رقم ٨١١. ٥مرا)، ق٢، ص: ٣٢٦ – ٣٢٧، والأبيات من قصيدة مطلعها:

اما واجب ان لا يحول وجيب   وقد بعدت دار وخان حبيب

(٢) ابن فركون: مظهر النور، إعداد محمد بن شريفة، ط ١٤١٢ – ١٩٩١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص: ١٠٥.
(٣) نفسه: ١١٦.

فنيًا يستطيع الأدباء السير على نهجه كما في قول البسطي [1]:

سحرت ابا بكر حبيبي مهجتي
بنوع من الشعرِ الشريف غريبِ
فاصبحتُ اروي عنكَ منه قصائدًا
هي السِّحرُ لكنْ من نظام حبيب

و يبدو أن هذه المنزلة التي نلمسها في هذه النصوص تدل على أن الإعجاب به أصبح راسخًا، وأن علوقه بنفوسهم كان متمكنًا، وأنهم كانوا يسعون إلى احتذائه وطلب إجازته ومباركته، كما في قول الشياظمي من شعراء العصر السعدي.

وما الشِّعرُ إلا جوهرٌ لا تنالُهُ
مِن ابحره ذات الاعاريضِ عوّمُ
ولو نِيلَ بالأيدي لهانَ ولاستوَى
بليغٌ يُجيدُ القولَ فيه ومُفحِمُ
ولكن يغوص الفكر بعد ارتياضهِ
زمانًا بآدابٍ تعينُ وتفهمُ
لقد رضته إلّا ان انقاد واغتدى
يسلّم لي فيه حبيبٌ ومسلمُ[2]

وهذا التوظيف لأسماء الشعراء الذين وسموا تاريخ الشعر العربي بسمات مميزة وحازوا بها التفرد، ونالوا بها الحظوة كانت في أغلب الأحيان لإقامة نوع من المقارنة معهم، ولذلك قال أحد الباحثين: «وفي سياق الاحتكام إلى النموذج القبلي ردد شعراء العصر السعدي أسماء بعض الشعراء العرب القدماء، ووظفوها توظيفًا مزدوجًا، فأوردوها حينًا لإثبات كفاءتهم وقدرتهم على المضاهاة، وأوردوها حينًا آخر، مقياسًا للحكم والتمييز كما يفهم من أبيات سعيد الحامدي الموالية – الطويل:

---

(١) د. محمد بن شريفة: البسطي آخر شعراء الأندلس، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٨٥، ص: ١٥٢.

(٢) د. نجاة المريني: الشعر المغربي في عصر المنصور السعدي، أطروحة جامعية مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم٥، ٨١١ مري، ص: ١٨٠ – ١٨١.

سانصفُ حرُّ الشعر مني بمجلسٍ

حبيبُ بن أوسٍ فيه والي المظالمِ[1]

وهذا المعنى يدل على الموقف العلمي الذي ترسخ في تفكير شعراء العصر السعدي بخصوص أبي تمام، فهو عندهم نموذج شعري وحكم في التمييز بين جيد الشعر ورديئه، ومن يطالع شعر هذا العصر يرى أن مستوى القصيدة كان يسير في مستوى قصائد أبي تمام نفسها من الناحية المضمونية والأسلوبية، مع انتشار كثير من الألفاظ والجمل التي تبرز علاقتهم بشعر أبي تمام الطائي، كما أن شعر المقري (١٠٤١هـ) لا يخلو من ذكر أبي تمام ذكر دال على إعجاب به، واعتراف بمكانته البلاغية كما في قوله:

ولو جادَ فكرُ البحتريُّ بمثلِها

لكان على الطائيِّ بالأنف يَشمخُ

ولو أن نظم ابن الحسين اتيحها

لفازَ بسبقٍ حكمُه ليس يُنسَخُ[2]

و مما يدل على هذا الحضور المستمر، والأثر العميق الذي كان لأبي تمام في أدب الغرب الإسلامي قول ابن زاكور ١١٢٠ هـ من قصيدة في مدح أبي الحسن سيدي الحاج علي بركة بتطاون والذي يعترف فيها مثل ابن فركون بعلو قدم أبي تمام في الصناعة الشعرية، وبعد شأوه فيها:

إمامَ الورى بشفيعِ الورى

اصخْ لنظامي وكن لي عذيرا

واسبلْ عليه بُرودَ القبولِ

فلستُ حبيبًا ولست جريرا

---

(١) د. لغزالي سالم: أصول الإبداع الأدبي في العصر السعدي، رسالة مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم ٨١٠. ٩٠٥لغز، ص: ١١٢ - ١١٣.

(٢) المقري: نفح الطيب ج٢، ص: ٤١٦.

وهَـــبـــنـــي كـــذلـــك فـــمـــن لـــي بمـا

احـــلَـــي بـــه مـــجـــدك المـســتــنـيـرا

ومَـــــن ارهـــقـــتـــهُ خـــطـــوبُ الـــدنـــا

فكيف يـحـوكُ الـقـريـضَ الـنُّـضـيـرا[1]

غير أن هذه الرنة لا نجدها مثلًا عند الزرويلي ١١٣٦ هـ الذي قال مخاطبًا بعض الأدباء:

ابـــيـــات شـــعـــر تـــيـــمـــث

مِـــــن كـــل ذي ادب فــــؤاده

لــــو شـــام بـــارقـــهـــا ابـــن أو

سَ او الـــولـــيـــدُ ابـــوعـــبـــاده

شَـــهِـــدا لـــنـــاظـــمـــهـــا بـــإفـــرا

طِ الـــبـــلاغـــةِ والإجـــــــاده[2]

وكذلك في قول الورغي (من أدباء تونس في ق ٨ م) في مدح الباشا علي بن حسين سنة ١١٧٦ هـ/١٧٦١ م:

يـــا امـــيـــرًا طـــلـــعـــث دولـــتُـــهُ

تـــتـــســـامـــى غـــــرّةٌ فـــي الـــــدولِ

تـــبـــســـطُ الـــنـــفـــس بـــســـنٍّ بـــاســـمٍ

ومُـــحـــيّـــا مـــا بـــه مـــن بَـــسِـــل

يـــنـــشـــدُ المـــنـــصـــف فـــي تـــوصـــيـــفِـــهـــا

شـــعـــرَ تمـــامٍ وبـــيـــتَ الـــهـــذلـــي

---

(١) ابن زاكور الفاسي: الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتقى القريض، تقديم وتحقيق محمد ابن الصغير، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم ٩٦٤، ٨١١ صغي، ج٤١٤: ٢.

(٢) ا لزرويلي: ديوان أبي الحسن علي مصباح الزرويلي، تحقيق محمدي الحسني، رسالة مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم ٩٦٤، ٨١١، حسن ج١٤٢: ٢.

نِـلـتَـهـا لا مـعـمـلاً فـي ذابـل

لا ولا فـي الـيَـعـمـلاتِ الـذُبـل[1]

حيث تجعله رغبته القوية لوصف دولة ممدوحه، وحربه مع أهل جبل عمدون يستدعي شعر أبي تمام ليقوم بذلك الوصف، وليكون أبلغ معبر عنها، فكان هو أيضًا مثل أولئك الذين اعترفوا بتفوق أبي تمام في الصناعة الشعرية، الشيء الذي يؤكد لنا في مختلف الأحوال الأستاذية التي مارسها أبوتمام في الأدب العربي بالغرب الإسلامي، والتي يعتبر الوقوف عندها أبرز دليل على توفق أدبائه في معرفة أسرار الإبداع الشعري ورسوخ قدمهم فيه، وأن موقفهم ذلك من أبي تمام لم يكن اعتباطيًّا بل كان عن دراسة ومعرفة عميقتين، كما في قول محمد الناصري من قصيدة في مدح مدينة سلا، والذي يدل على خبرة كبيرة بشعر أبي تمام، وعلى تأثر بصنعته، ومطلع القصيدة:

لـسـلا مـعـالٍ شـاوهـا لا يـلـحـقُ

مـن دونـهـا سـورُ المـهـابـة مُـحـدِقُ

و التي منها:

أهـلُ الـبـلاغـةِ والـبـراعـةِ والـنّـدى

مـا مـنـهـمُ إلا فـصـيـح مُـفـلِـق

إلى أن يقول:

وإذا هـمُ فـخـروا تـقـول تـعـجـبًا

هـذا الـسـمـوال أو حـبـيـبٌ يـنـطـق[2]

ويبدو أن هذا أقصى حد تكون فيه المقارنة بينهم وبين أبي تمام في هذا الاتجاه المتزن، حيث نلمس أنهم لا يرغبون في السمو بأنفسهم إلى درجة تجاوز نموذجيته، كما

---

(١) الورغي: ديوانه، تحقيق عبد العزيز الفيزاني، الدار التونسية، ١٩٧٥، ص: ٢٣٦.

(٢) د. محمدالقباج: الأدب العربي في المغرب الأقصى، المكتبة المغربية، الرباط، ط١، ١٣٤٧ - ١٩٢٩ج ١١٧: ١.

نرى ذلك بوضوح في شعر الحسن البونعماني ١٩٨٢ م من قصيدة قالها في الذكرى ٢٥ لاعتلاء المغفور له محمد الخامس عرش الدولة العلوية، ومطلعها:

عيدٌ فأين فوارسُ الأقلامِ
نحن اتّخذناه عكاظَ العامِ

ومنها:

ليت الرَّضي والبحتري مِن وفدها
وعليّ يساجله ابوتمّام

ومنها:

اهنأ به عيدًا تكاملَ حسنُهُ
اهنا به واهنا بدار سلامِ
تُوُّجتَ بالنُعماء فيه أراملا
ومسحتَ فيه مدامعَ الأيتام
وصمتْ على الشعراء منك سوابغٌ
لله من مِنح مَنحت جسام
عجزتْ بنو العباس عن نظرائها
وبنو اميةَ في صعود الشّام
قد كنت فيها فوق معتصم الندى
وانا بلا عجب ابوتمّام[1]

وهذا أكبر دليل على أن الشاعر في المغرب كان يرى أن منزلة أبي تمام الطائي في الصياغة البلاغية والصناعة الشعرية لا توهب إلا لكبار الشعراء الذين يكونون بدورهم في مستوى الأحداث التي تشهدها بلدانهم، والحسن البونعماني في شعره

(١) الحسن البونعماني: ديوان الحسن البونعماني، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم ٣٠، جمع وتحقيق الحسين أفا، ١٩٩٦. ص: ٥٠٢ - ٥٠٦.

هذا يذكر لنا أنه في غمرة هذا الاحتفال وما عاين فيه من معاني الرحمة والنعمة التي عجزت عظماء الدول في التاريخ بلوغها كما عجز المعتصم بالله العباسي أن يكون في تصريفه لها مثل المغفور له محمد الخامس، قد أدرك أن بإمكانه أن يكون مثل أبي تمام الطائي، وهو يقصد بذلك قدرته على التعبير البليغ عن مظاهر الفرحة ومعاني التعظيم التي تملكت النفوس في هذا العيد الذي صادف تدشين قصر دار السلام الذي بناه المغفور له محمد الخامس في مرحلة تاريخية لها وقعها في الذاكرة الوطنية المغربية.

ونفس الإشادة بأبي تمام في البيت الشعري - الأمر الذي ذكرنا بمجلسه الذي كان له في حياته يأتيه الشعراء فيعرضون عليه أشعارهم لتمييز جيدها من رديئها - نجدها تعرض في النصوص النثرية، على غرار ما نقرأ في ظهير بتقديم ابن عاصم للنظر في أمور الفقهاء: «إن هذا العلم الكبير، الذي لا يفي بوصفه التعبير، علم بآثاره يقتدى، وبأنظاره يهتدى، وبإشارته يستشهد... والأقلام قد روضت الطروس وهي ذاوية، وقسمت الأرزاق وهي طاوية... طامحة لمكانه الذي سما واستعلى، فيما يملي عليها من البيان الذي يقر له بالتفضيل، الملك الضليل، ويستشهد له بالإحسان، لسان حسان، ويحكم له ببري القوس، حبيب بن أوس، ويهيم بما من الأساليب عنده، شاعر كنده»[1].

نستخلص من العرض السابق دور أبي تمام الطائي وأثره في ترشيد الحركة الأدبية ومساهمته في توجيه الأدباء إلى الكتابة في مستوى نماذجه الشعرية، والمتأمل في ترديدهم لاسمه يستنتج عمق إعجابهم بمذهبه وعمق دراستهم لقصائده، كما يستنتج أن رغبتهم كانت جياشة في الاقتداء به وبلوغ درجته، والواقع فإن أبا تمام من خلال كل هذا كان يمارس تأثيرًا نقديًا وسلطة منهجية لعلهما السر في كون جل الآراء التي تعرضنا لها كانت ترى أحكامه وتوجيهاته غير قابلة للجدل.

---

(١) المقري: نفح الطيب ج ٦: ٥٨.

٢ - التضمين:

ومن الدلائل أيضًا على هذا الأثر الذي نجده لشعر أبي تمام في قصيدة الغرب الإسلامي التضمين ومعناه: «أن تورد كلام غيرك في أثناء كلامك كالمتمثل به لفظًا ومعنى، أو لفظًا دون معنى، وهو أحسن... »[١].

ومن أمثلة تضمين شعر أبي تمام في أدب الغرب الإسلامي قول ابن خفاجة في وصف حال بلنسية بعد أن أحرقها النصارى في سنة ٤٩٥ هـ، مضمنًا صدر بيت لأبي تمام:

كتبتْ يدُ الحدثانِ في عرصاتِها
لا انتِ انتِ ولا الدّيار دُيارُ

كما ضمن أبومحمد بن سارة الشنتريني صدر بيت لأبي تمام من قصيدته:

عسى وطنٌ يدنو بهم ولَعلَّمَا
وأن تُعتِبَ الأيامُ فيهم فَربما

في قصيدة كتبها إلى القاضي أبي أمية يستنجده (طويل) فقال:

اشيعُ ايامي بعَلٌ ولَيتما
واشغلُ أوصافي بما وكانما
وازمع ياسا ثم اذكر انني
بحضرة أزكى الناس فرعًا ومنتمى
فارتقبُ العتبى واشدو تعلّلا
عسى وطنٌ يدنو بهم ولعلّما[٢]

(١) ابن السراج: جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، تحقيق د. محمد حسن قرقزان، أطروحة جامعية مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم ٩٠٥، ٨١٠ قرق، ج١: ١٧٤.

(٢) الفتح بن خاقان: قلائد العقيان، طبعة بولاق ١٢٨٤ هـ، ص: ٢٠٣.

كما ضمن هذا الجزء أبوبكر الداني في قصيدته التي كتبها بعد خلع المعتمد بن عباد متأسفًا:

حبيبٌ إلى قلبي حبيبُ لقولهِ

عسى طللٌ يدنو بهم ولعلَّما[1]

كما ضمنه ابن الخطيب في قوله كاتبًا للمحل النبوي الشريف:

مناني لو أعطى الأماني زورة

يبثُّ غرام عندها ووجيبِ

فقولُ حبيبٍ إذ يقول تشوقًا

عسى وطنٌ يدنو إلى حبيبِ[2]

وضمن ابن زمرك على غرار ابن الخطيب، وهما من شعراء القرن الثامن الهجري، مثل هذه الاقتباسات في أشعارهما، فقال ابن زمرك من قصيدة مطلعها:

زار الخيالُ بأيمَنِ الزوراءِ

فجلا سناهُ غياهبَ الظلماءِ

ومنها:

من لي بثائيةٍ تنادي بالأسى

قَذكَ اتّئذْ أسرفت في الغلواءِ[3]

كما قال ابن الخطيب (٧٧٦هـ) يهجو القاضي علي بن عبدالله بن الحسن الجذامي، وذكر فيه الذنب الذي نسبه إليه، وضمنه بيت حبيب:

(١) ابن بسام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ق٢، م١ ص: ٧٧ – ٧٨.

(٢) المقري: أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، مطبعة فضالة ١٣٩٨ – ١٩٧٨، ج٤، ص: ٤٦.

(٣) نفسه: ج٢، ص: ٤٨.

يا كوكبَ النَّحسِ مرقوبًا على الحقبِ

تلك الذنابَى أتتْ بالحرب والحَرَبِ

لما أريناك حقَّقْنا الذي وصفوا

للناس من حدثانٍ جاء في الكتب

إذ قال شاعر طي في قصيدتهِ

وهو المقلَّدُ في علمٍ وفي أدب

وخوَّفوا الناسَ من دهياءَ داهيةٍ

إذا بدا الكوكبُ الغربيُّ ذو الذنبِ[1]

ويستمر هذا التضمين عند شعراء الغرب الإسلامي من أمثال الزرويلي الذي يبدو أنه كان شديد الاستحضار لشعر أبي تمام الذي كان مرجعًا رئيسًا في تكوين النصوص الشعرية في أدب الغرب الإسلامي رغبة من هؤلاء الأدباء في تعميق الطاقة الإيحائية لنصوصهم نظرًا للموقع الذي يستشعرونه لشعر أبي تمام وأدبه ومميزات شخصيته الأدبية في نفوس الجمهور الأدبي بالغرب الإسلامي، يقول الزرويلي في قصيدة يمدح فيها الوزير أبي العباس اليحمدي: «ومنها قولي فيه، وقد ضمنت فيها قول أبي تمام المشهور وذلك سنة ١١٢٦ هـ(طويل):

هو الشعر فلتخضعْ إليه العوالمُ

وتذعنْ لفحواهُ الملوكُ الأعاظمُ

وبيت أبي تمام الذي ضمن في هذه القصيدة هو:

ولولا خلالٌ سنَّها الشعرُ ما درتْ

بغاةُ العلا من أين تؤتَى المكارمُ[2]

---

(١) ابن الأحمر: مشاهير الشعراء والكتاب في المشرق والأندلس، تحقيقد. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، ط١، ١٤٠٦ – ١٩٨٦، ص: ٦٩.

(٢) الزرويلي: ديوانه ج٥: ٢ – ٦٦.

ونستطيع كذلك أن نتحدث عن نوع من التضمين نلاحظه في النصوص النثرية، وهو لا يقتصر على إيراد شعر أبي تمام، والتمثل به في هذه النصوص، كما لاحظنا من قبل، ولكنه يتجلى في حل بيت شعري أو جزء منه، وذلك مثل ما ورد في قلائد العقيان في ترجمة المتوكل على الله أبي محمد عمر ابن المظفر، «ولن أعرفكم من حميد خصاله، وسديد فعاله، إلا بما سيبدو للعيان، ويزكو مع الامتحان، ويفشو من قبلكم إن شاء الله على كل لسان، وقد حددت له أن يكون لناشئكم أبًا، ولكهلكم أخًا، ولذي التقويس والكبر ابنا ما أعتنموه على هذا المراد، ولزوم الجواد، وركوب الانقياد»[1]، وهو محلول من قول أبي تمام:

وكنت لناشيهم أبا ولكهلكم

أخا ولذي التقويس والكبرة ابنما[2]

وتأسيسًا على ما سبق يبدو أن هذه النصوص مثلما أنها تدل على أثر أبي تمام في الأدبي العربي بالغرب الإسلامي فإنها تدل على العلاقة القوية بين هؤلاء الأدباء ومراجعهم المشرقية، تلك العلاقة التي كان يحكمها أكثر من قانون، وعموما فإن «تأثر الأندلسيين بالمشارقة قد اتخذ شكل محاكاة حينًا، ومعارضة حينًا آخر، إعجابًا، أو رغبة في التفوق وتأكيد الذات، كما كان ذلك دليلًا على تشبعهم بالمحفوظ الشعري الذي يشكل جزءًا من تكوينهم، باعتبار أن الأدب الأندلسي ليس مستقلًا بذاته، بل هو جزء من الأدب العربي ككل، وإن كان دور البيئة لا ينكر في طبع الأدب بطابع خاص»[3].

---

(1) ابن خاقان: قلائد العقيان: ٥١ – ٥٢.

(2) من قصيدة في مدح محمد بن يوسف، ومطلعها:

عسى وطن يدنو بهم ولعلما وأن تعتب الأيام فيهم فربما

إيليا الحاوي: شرح ديوان أبي تمام: ٥٤٣.

(3) د. علي لغزيوي: أدب السياسة والحرب في الأندلس من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة المعارف، الرباط، ص: ٢٨٥.

٣- المعارضة وجه من وجوه أثر أبي تمام في حركة الإبداع الشعري بالغرب الإسلامي:

المعارضة منهج في الإبداع الأدبي بين التقليد والاحتذاء للنماذج الأدبية الغيرية إلا أنه أكثر جرأة لما فيه من معاني المنافسة ودلائل التحدي وعلامات بروز الشخصية، والمعارضة في أصلها اللغوي من عارضته بمثل ما صنع، أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل[١]، أما في مفهومها الأدبي فللنقاد صيغ كثيرة في التعريف بها، ومن ذلك قول د. أحمد الشايب:

« والمعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة من موضوع ما، من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، وبجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها، أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصًا على أن يتعلق الأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها، دون أن يعرض لهجائه وسبه، ودون أن يكون فخره صريحًا علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى، تبلغها في الجمال الفني، أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة، وبذلك نجد فروقًا في الفنين، وإن لم تكن حاسمة تمامًا ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء» [٢]، كما قال صاحب المعجم الأدبي إنها «باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلد إعجابًا بها، أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر، أو ينكر ما أثبت، وتعتبر المعارضة أرقى مستويات التأثر والإعجاب والتجاوب، وقد أطلق عليها بعض الباحثين المعاصرين مصطلح الصورة – النموذج» [٣].

---

(١) ابن منظور: لسانا لعرب، دار صادر، بيروت، مادة (عرض).

(٢) د. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦، ص: ٧.

(٣) د. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، مارس ١٩٧٩، ص: ٢٥٤.

يقول د. محمد ابن شريفة عن أولية معارضة أبي تمام في الغرب الإسلامي: «ويمكن القول بأن معارضة أبي تمام بدأت مع جيل ابن عبد ربه، فقد حذا هو وشعراء عبد الرحمن الناصر حذو أبي تمام في بناء القصيدة، ولا سيما قصيدة المدح التي يشتمل القسم الأخير منها على نعت القصيدة ومدحها... وقد أعجب ابن عبد ربه بشعر أبي تمام في وصف القلم وعارضه بشعر له في الموضوع نفسه[1]. وكانت قصيدة أبي تمام هذه تتصدر قصائد شعر حبيب في نسخة عبدالرحمن الناصر[2]، وأما القصيدة التي عارض بها ابن عبد ربه هذه القصيدة فالرائية التالية:

بكفّه ساحرُ البيانِ إذا
أدارَهُ في صحيفةٍ سَحَرا

ينطقُ في عُجمةٍ بلفظته
نُصَمُّ عنها وتُسمِعُ البصرا

نوادرٌ يقرعُ القلوبَ بها
إنْ تَستبِنْها وجدتَها صُورا

نظامُ درٍّ الكلام ضمَّنهُ
سِلكًا لخطِّ الكتابِ مُستطرا

إذا امتطَى الخنصرين أذكرَ من
سَحبانَ فيما أطالَ واختَصرا

يخاطبُ الغائبَ البعيدَ بما
يخاطبُ الشاهدَ الذي حضرا

ترى المقاديرَ تستدِفُّ لهُ
وتُنفِذُ الحادثاتُ ما أمرا

---

(١) د. محمد بن شريفة: أبوتمام وأبوالطيب، ص: ٥٦.

(٢) الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط١، ١٣٧٣ - ١٩٥٤، ص ٣٠٦ - ٣٠٨.

شَخْتٌ ضئيلٌ لفعلهِ خَطَرٌ
أعظِمْ به في مُلِمَّةٍ خَطرا

تَمُجُّ فكاهُ ريقةً صَغُرتْ
وخطبُها في القلوب قد كَبُرا

تُواقعُ النفسُ منه ما حَذِرتْ
وربما جُنِّبَتْ به الحَذرا

مهفهفٌ تَزدهي به صُحفٌ
كانما حُلِّيتْ به دُرَرا

كانما ترتعُ العيونُ بها
خلالَ روضٍ مكلَّلٍ زَهَرا

إنْ قرُبتْ مُرَطتْ طوابعُها
ما فُضَّ طينٌ لها ولا كُسِرا

يكادُ عنوانُها لروعتهِ
يُنبيكَ عن سرِّها الذي استَترا(1)

و هي قطعة عارض بها شعر أبي تمام اللامي، والذي منه:

لك القلمُ الأعلى الذي بشباتهِ
تصاب من الأمر الكُلَى والمفاصلُ

لهُ الخَلَواتُ اللاء لولا نجيُّها
لما احتفلت للملك تلك المحافل

لعابُ الأفاعي القاتلاتُ لعابُهُ
وأريُ الجنَى اشتارتهُ أيدٍ عواسل(2)

---

(1) ابن عبد ربه: شعر ابن عبد ربه، تحقيق، محمد ابن تاويت، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة الآداب ٣، الدار البيضاء ١٣٩٨ - ١٩٧٨، ص: ٣٩ - ٤٠.

(2) إيليا الحاوي: شرح ديوان أبي تمام: ٤٧١ - ٤٧٢، والأبيات من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات، وأولها: متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل وقلبك منها مدة الدهر آهل

وقد عنى د.أحمد هيكل بالبحث عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين القطعتين فقال:

«وليس يخفى سير الشاعر الأندلسي في نفس الاتجاه الذي سار فيه أبوتمام من حيث الغوص على المعنى الغريب، والجهد في تأليف الصورة الطريفة، بل ليس يخفى تناول الشاعر الأندلسي لبعض معاني أبي تمام وصوره، ومحاولة تجويدها بالإضافات والتعديلات، مما وفق فيه حينًا واخفق حينًا آخر» [1].

والواقع فإن متابعة تحليل د. أحمد هيكل لقصيدة ابن عبد ربه وجهًا لوجه مع قطعة أبي تمام يستنتج أن ابن عبد ربه واجه النموذج مواجهة الشاعر المقتدر الذي عمق التصوير وقربه لمدارك الخيال، وهذا ما أوضح العلاقة بين النصين من جهة، وبين الشاعرين من جهة أخرى، وهي العلاقة التي يفصح عليها ابن عبد ربه في كتابه« العقد الفريد»، الذي ضمنه كثيرًا من شعر أبي تمام، وما قال هو في معناه، والتي رتبها ترتيب الأديب العالم بالصناعة الأدبية المالك لنواصيها، وقد وصف د. أحمد هيكل ذلك بقوله:

«وهذا ابن عبد ربه مثلًا، يورد نماذج لأبي تمام وغيره من أعلام شعراء المشرق، ثم يورد أشعارًا له، في نفس الموضوعات، أو مع بعض الأفكار المتشابهة والصور المتقاربة، وهو يشير بهذا العرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي، ويحاول إثبات تفوقه على هؤلاء الأعلام، بل إنه أحيانًا يصرح بهذا، فيعلق بعد إيراد نموذجه بما يدل على قصده إلى إثبات التفوق، فالمسألة إذن لم تكن تبعية أو سرقة، وإنما كانت معارضة وتحديًا، وليس معنى ذلك أن الأندلسيين لم يتأثروا بفن سابقيهم ومعاصريهم من المشارقة، فالحق أنهم تأثروا إلى أبعد حد، ولكن هذا التأثر كان في الغالب تأثرًا بالمذهب وتعلقًا بالاتجاه، كما كان في أكثر الأحيان تأثر الأصلاء الواعين، ذوي الشخصية المتفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيرًا من ذاتها وفنها فتغنيه وتنميه»[2].

---

(١) د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي: ٢٢٣ – ٢٢٧.

(٢) نفسه: ٢٢٢ – ٢٢٣

وهذه هي سمات المعارضة الأدبية في الغرب الإسلامي التي كان وراء استفحالها بروز الروح القومية، والانتصار للقدرات الفنية والفكرية المحلية.

واستنادًا إلى ما سبق فإن قصيدة أبي تمام في فتح عمورية حازت عناية كبرى في باب المعارضات الشعرية، حيث اعتنى بها الأدباء لماثلة ظروف إنتاجها لكثير من الأحداث والوقائع التي عرفها التاريخ المحلي، فتاريخهم عرف، على الدوام، مواجهات عسكرية دامية بين المسلمين والنصارى، وحركات للغزو والفتح، وأخرى لقمع الثائرين والمتمردين، ومما لاشك فيه فإن لغة هذه المشاهد هي لغة السيف والحيلة العسكرية وليس المهادنة والرفق، يقول د. محمد ابن شريفة: «ومن قصائد أبي تمام التي عارضها الأندلسيون البائية المشهورة:

السيفُ اصدق انباءً من الكتبِ
في حدّهِ الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

فقد كانت وما تزال من شعره المشهور المحفوظ، وبها مثل المعتمد ابن عباد عند ما فخر بشعره، فقال مضمنًا مطلعها:

فَهاكها قطعةً تطوي لها حَسَدًا
السيفُ أصدق انباءً من الكتبِ

وكانت كتب الفتوح في الأندلس والمغرب تصدر بقول أبي تمام في هذه القصيدة:

فتحٌ تفتّحُ ابوابُ السماء لهُ
وتبرز الأرض في اثوابها القُشبِ

ولعل أشهر من عارضها من شعراء الأندلس والمغرب هو الشاعر المدعو بالأصم المرواني، وذلك بقصيدته في مدح عبد المؤمن وتهنئته بفتح جبل طارق، ومطلعها:

ما للعدِى جُنّةٌ أوقى من الهربِ
أين المفرُّ وخيلُ الله في الطّلبِ[1]

---

(١) د. محمد بن شريفة: أبوتمام وأبوالطيب، ص: ٥٧.

قال عبد الواحد المراكشي في التعريف بظروف القصيدة: «ولما انتشرت دعوة المصامدة... بالمغرب الأقصى، تشوف إليهم أعيان مغرب الأندلس، فجعلوا يفدون في كل يوم عليهم... فلما رأى عبد المؤمن ذلك جمع جموعًا عظيمة، وخرج يقصد جزيرة الأندلس، فسار حتى نزل مدينة سبتة، فعبر البحر، ونزل الجبل المعروف بجبل طارق، وسماه هو جبل الفتح، فأقام به أشهرًا... وكان له بهذا الجبل يوم عظيم، اجتمع له، وفي مجلسه فيه وجوه البلاد ورؤساؤها وأعيانها وملوكها من العدوة والأندلس، ما لم يجتمع لملك قبله، واستدعى الشعراء في هذا اليوم ابتداء، ولم يكن يستدعيهم قبل ذلك، إنما كانوا يستأذنون فيؤذن لهم... وأنشده في ذلك اليوم رجل من ولد الشريف الطليق المرواني، كان شريفًا من جهة أمه: «ما للعدى جنة أوقى من الهرب «فقال عبد المؤمن رافعا صوته: إلى أين. إلى أين؟ فقال الشاعر: «أين المفر وخيل الله في الطلب».

وايــــن يــذهــب مَــــن فــــي راس شــاهــقــةٍ

وقــــد رمــتــــه ســـمـــاءُ الــلــــه بــالـشّــهــبِ

حــــدِّثْ عــن الــــروم فـــي اقــطـــار انــدلــسٍ

والــبــحــر قــــد مــــلأ الــعــبــريــن بــالــعــرب

فلما أتم القصيدة قال عبد المؤمن: بمثل هذا تمدح الخلفاء»[1]، وقد عني د. محمد ابن شريفة بمقاربة هذه المعارضة فقال عن مميزاتها الفنية: «وهي مثل العمورية جوًّا ومناسبة، ولا تقصر عنها حوكا وجودة، وقد توارد فيها بحكم الموضوع والقافية مع أبي تمام في بعض القوافي، ومن المعروف أنه لا غنى للشاعر اللاحق عن أن يشترك فيها عند المعارضة مع الشاعر السابق، كما يقول أبوتمام:

أمَّــــا الــمــعــانـــي فــهـــيَ ابــكـــارٌ إذا

نــصَّـــت ولـــكـــن الـــقـــوافـــي عـــونُ

---

(١) عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط ٧، ١٩٧٨، ص: ٣١٠.

ومعنى الشطر الأخير أن القوافي يشترك فيها الشعراء مثل قوله:

«فحواك عين على نجواك يا مذل» تشترك قوافيها، وقوافي قصيدة الأعشى التي أولها:

«ودع هريرة إن الركب مرتحل» ألا ترى إلى قوله: «وهل تطيق وداعًا أيها الرجل»، وإلى قول الطائي: «من أن يذال بمن أو ممن الرجل».

ومن أبيات قصيدة الأصم التي نجد لها نظيرًا في المعنى والقافية في البائية الأم قوله:

ويلبسُ الدين غضًّا ثوب عزَّتهِ
كان أيامَ بدرٍ عنه لم تغبِ

تدبير من قارع الأيام واختلطت
آراؤه في الوغى بالسّمر والقضب

إن آب من غزوة أفنت أعاديه
كان الإياب لأخرى أعظم النسب

سما إلى الشرف الأقصى بهمتهِ
دين مريح وعزم دائم التعب

يقول أبوتمام في تصوير ذعر العدو وفزعه وفراره:

وَلَّى وقد الجَمَ الخطيُّ منطقَهُ
بسكتةٍ تحتها الأحشاءُ في صَخَبِ

أحذى قرابينَهُ صرَف الردى ومضى
يَحتثُّ انجى مطاياهُ من الهرَبِ

مُوكَّلا بيفاعِ الأرض يُشرفُهُ
من خفَّة الخوف لا من خفة الطُّرب

إن يعدُ من حَرِّها عدوَ الظليم فقد
أوسعتَ جاحمَها من كثرةِ الحَطَبِ

و يقول الأصم المرواني في المعنى نفسه:

مـا لـلـعـدى جُـنَّـةٌ اوقــى مـن الـهـربِ
ايـن المـفـرُّ وخـيـلُ الـلـه فـي الـطـلـبِ
لـو بـدلـوا قـدمـا زلـت بـقـادمـةٍ
لأصـبـح الـكـل طـيـارًا مـن الـرعـب
وايـن يـذهـب مـن فـي راس شـاهـقـةٍ
إذا رمـتـه سـمـاء الـلـه بـالـشـهـب

و لو وازنا بين القولين لرأينا كيف سما الأصم إلى مستوى سابقه، وحاول اللحاق به، وإذا كان أبوتمام خلى بين الأعداء وبين الهرب فإن شاعرنا لم يقنع منهم بالفرار، على ما فيه من وصمة العار، بل سد عليهم المنافذ، وأحكم من حولهم الحصار، ولم يبق لهم إلا فرصة واحدة هي مهانة الاستسلام ومذلة الاستئسار:

ألـقـت إلـيـك بـايـدي الـذلّ خـاضـعـةً
ومـكّـنـتـكَ مـن المـسـلـوب والـسّـلـبِ
سـار الـعـلـوجُ وفـي اعـنـاقـهـم مـنـنٌ
مـن عـفـو مـقـتـدرٍ لـلـغـزو ومـنـتـدب

و تدل متابعة القصيدة إلى نهايتها على هذه الرغبة في احتذاء أبي تمام في تصوير ما وقع للروم من تنكيل، وما أصاب بلدانهم من تخريب وتدمير، وفرسانهم وأبطالهم من قتل وتمثيل، فإذا كان أبوتمام قد قال:

جـرى لـهـا الـفـالُ بـرحًـا يـومَ انـقـرةٍ
إذ غـودِرَت وحشـةَ الـسـاحـاتِ والـرُّحَـبِ
لمـا رات اخـتَـهـا بـالامـس قـد خَـرِبـتْ
كـان الخـراب لـهـا اعـدى مـن الـجَـرب
كـم بـيـن حـيـطـانـهـا مـن فـارسٍ بـطلٍ
قـانـي الـذوائـب مـن انـي دمٍ سَـرَب

بسُنَّةِ السيف والخطيِّ من دمهِ

لا سُنَّةِ الدين والإسلامِ مُختضِب [1]

فإن الأصم المرواني يسير في نفس الاتجاه، ويحاول أن يأتي بمثل التصوير مستعملاً بعض ألفاظ المعجم الشعري عند أبي تمام حيث قال:

خفت صقلية جهلاً فوقرها

خرق الحسام وطيش في القنا السّلبِ

وشيَّعتْ ملكها للحربِ محتفلاً

لما دعت أختها بالويلِ والحرب

وإنما بعثت من جيشها نفلاً

ألقى نفائسَهُ في كفٍّ منتهب

صدرت بالعرب العرباء وانقلبت

عن الحسام (رياح) شرُّ منقلب

فكان سيفُك نقادًا له بصرٌ

نفى الزيوف وأبقى خالصَ الذهب

وردُّ رأس زياد ما له جسدٌ

من مارنٍ بالدمِ الموَّار مختضب

ألقتْهُ عن ظهرها جرداء جامعةً

لو أنها مسحتْ من خدِّهِ التّرب[2]

و بناء على هذا التأمل في هذه القصيدة يبدو أن الأصم المرواني استحضر في جل مراحل قصيدته بائية أبي تمام، وصب في هذا الشكل معانيه وصوره ورؤيته للمشهد الموحدي في الدفاع عن الدين وأهله، وبذلك عبر عن مقدرته الذاتية في الإتيان

---

(١) د. محمد بن شريفة: أبوتمام وأبوالطيب: ٥٧ – ٥٩.

(٢) إيليا الحاوي: شرح ديوان أبي تمام: ٢٥ – ٢٦.

بقصيدة في مستوى بائية المعتصم، لتشابه الأحداث وتفاصيل مغادرة الخليفتين لقاعدة ملكه لنصرة الإسلام والمسلمين، كما عبر عن رغبة الشاعر في الغرب الإسلامي في المحافظة على حياة القصائد الرائعة الذائعة الصيت ومعارضتها مباراة ومباهاة بثقافته، وكانت هذه لبنة ساهمت في تكوين الشخصية الأدبية ورسم معالمها، وذلك من خلال محاولتهم التفوق على تلك النماذج، وإظهارها في صور جديدة تؤكد استمرارية أثرها في الإنتاج الأدبي.

يتضح بعد هذه الوقفة السريعة عند بعض مظاهر تأثير شعر أبي تمام في النصوص الإبداعية في الأدب العربي بالغرب الإسلامي أن أبا تمام يمثل نموذجًا أدبيًا كانت له سلطة منهجية وفنية قائمة على تملئ أدباء الغرب الإسلامي وتشربهم مذهبه، وعمق دراستهم لشعره وأدبه، وكان مصدر هذا الإعجاب بصنعته الأدبية انسجام شعره مع الوجه الحضاري لمجتمعاتهم والأحداث التي شهدتها، غير أن ذلك لا يعني أن تلك الأوجه التي تتبعنا فيها ذلك التأثير هي الأوجه جميعها التي يمكن قراءة تأثير أبي تمام فيها، بل إن تأثير أبي تمام في الأدب العربي بالغرب الإسلامي يمثل قضية أدبية لها مظاهر أخرى، وكلها تعكس ذلك التأثير النموذجي لأبي تمام وشعره في النصوص الأدبية والأعمال النقدية والشروح الأدبية المختلفة.

خاتمة:

اتضح من خلال هذا البحث مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

١ – أن أبا تمام الطائي كان شاعرًا عصريًا مثل التناغم بين الوجه الحضاري للدولة العباسية ومستوى القول الشعري فيها

٢ – وأنه بناء على ذلك كان شاعرًا مجدّدًا في الشعر العربي خلال القرن الثالث، وتمثل هذا التجديد على الخصوص في معاني الشعر وصوره وأسلوبه وجمالياته، دون أن يمس ذلك اللغة والموسيقى ومنهج القصيدة.

٣ – أن التجديد الذي مثله شعره جعل العلماء يختلفون حوله إلى اتجاهين متناقضين في المشهد الشعري العربي، وجعلهم يبحثون عن المميزات العامة لاتجاهه في القول الشعري.

٤ – وأن ذلك البحث جعلهم ينصبونه إمام مذهب شعري له سمات عامة، وتجسدت على الخصوص في الإكثار من تتبع البديع بكل ألوانه إكثارًا عرف به، بعد أن كان الشعراء قبله يتناولونه باقتصاد وبغير تكلف، والإلحاح على المعاني الدقيقة والأفكار العميقة.

٥ – أن سمات هذا المذهب الشعري كانت تتجاوب والوجه الحضاري للدولة الإسلامية التي توسعت رقعتها، وكثرت أقاليمها، وتعددت أجناسها، كما تزايد تشجيعها للانفتاح الثقافي على العلوم المختلفة التي لا تتعارض والشريعة الإسلامية. وبناء على ذلك لقي شعر أبي تمام الإقبال والتشجيع الفني، فكان شاعر المعتصم بالله بامتياز، وغيره من كبار رجال الدولة العباسية في أوج عظمتها.

٦ – أن هذه الشهرة الأدبية التي أدركها أبوتمام، والسلطة الفنية التي حازها مذهبه الشعري لم تبق منحصرة في المشرق العربي، بل وصلت أصداؤها إلى الغرب الإسلامي عبر قنوات التواصل الثقافي المختلفة.

٧ – أن الجمهور الأدبي في الغرب الإسلامي رأى في مذهب أبي تمام الاتجاه الأكثر تعبيرًا عن الوجه الحضاري للمجتمع العربي الإسلامي بهذه الأقطار.

٨ – أن العناية بشعر أبي تمام في الأدب العربي في الغرب الإسلامي، تمثلت في مظاهر مختلفة منها رواية شعره وجمعه وإقراؤه ووضع الشروح عليه، وعقد المقارنات الأدبية بينه وبين غيره من الشعراء.

٩ – وأما على مستوى تأثيره في التأليف الأدبي في الشعر والنثر فقد كان حضور أبي تمام قويًّا حيث اتخذه أدباء الغرب الإسلامي نموذجًا أدبيًّا اعترفوا

بسلطته التوجيهية والنقدية لرسم معالم نصوصهم الأدبية حيث حضر بهذا الدور في ثنايا هذه النصوص، كما ضمنوا كثيرًا من شعره فيها، وعنوا كثيرًا بمعارضة قصائده التي ظل كثير منها يوجه تأثيره الفني على تجاربهم الأدبية إما صراحة وإما باعتباره النص الخفي، وتبقى الإشارات الفنية المختلفة داخل إنتاجاتهم دالة على ذلك التوجيه وعلى ذلك التأثير.

١٠ – وحيث كان الأمر كذلك في عموم الشعر العربي فإن الأثر الفني لشعر أبي تمام كان من القضايا الأدبية التي واصلت الدراسات الأدبية الحديثة التنويه بجوهرها وأسلوبها وقيمتها في حركة التحديث الشعري العربي عبر التاريخ.

****

القسم الثاني

أبحاث اليوبيل الفضي

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
إحياء الحركة الثقافية العربية

أ.د. محمد حسن عبدالله

استهلال

أما وقد أتمت - بنعمة الله على مؤسسها وعليها - عامها الخامس والعشرين، فبلغت إشراقة الشباب ورونق الحياة وقوة الحضور، فإن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» جديرة بهذه الجلوة، تباهي بفعالها، متماهيًا في جلالة دورها، لتكون قدوة ومثلًا، وهذا الدور الذي تؤديه لم يجد إلى اليوم من ينافسه أو يضاهيه أو يقاربه فيما صنع، وفيما وعد فوفى وأوفى، وفيما لا يزال يعد ويسعى في طريق الوفاء «لمثل هذا فليعمل العاملون»[1]. على أن هذه الورقة - وقد حملت أمانة التعريف بدور المؤسسة في «إحياء الحركة الثقافية العربية» - لتقدر عظم المسؤولية، لاتساع المسافات، وتعدد الاتجاهات، وتراكب الأنشطة، حتى صدق فيها قول الشاعر القديم:

تكاثرتِ الظِّباءُ على خِراشٍ
فما يدري خِراشٌ ما يصيدُ[2]

وأعترف بأن حيرة الكاتب (الناقل) في الإمساك بأطراف خيوط يصعب حصرها وتنضيدها لتقديمها إلى القارئ في صورة يسهل إدراكها، ليست بأقل - في معاناة

أسر مفردات اللغة وتنسيقها في شبكة المعنى – من حيرة كاتب يقلب ناظريه في أرض خلاء فيحمل وزر استنبات ما يقال سترًا لمناسبة!! هذا مع اختلاف الحالة النفسية إلى حد التناقض. لقد بذل صاحب المؤسسة، وراعيها، الساهر على بذرتها، العامل بدأب دون توقف عبر ربع القرن على تناميها والحفاظ على حياتها: جذورًا وفروعًا، وسائل وغايات، علمًا وعملًا، وطنيًّا وقوميًّا وعالميًّا، لا تغفل عينه عن رعاية هدفه الأول والأصيل: «إحياء الحركة الثقافية العربية»؛ الذي تنطلق منه كل الروافد، تؤدي وظائفها الإنسانية الراقية، لتعود فتصب فيضها فيه ليزداد غنى ورونقًا وتجددًا، فينطلق متوسعًا إلى آفاق جديدة، دون أن يتراجع اهتمامه بنقطة الانطلاق المركزية التي بدأبها. هذه أهم الملامح المنهجية التي ترسخت في توجهات «مؤسسة الجائزة» في سعيها الدائب لإحياء الحركة الثقافية العربية.

على أن هناك وجهًا آخر للحفاوة بالمؤسسة في عيدها الفضّي، قد يكون في البحث عن آفاق جديدة، واقتراح أنشطة لم تكن داخلة في التصور السائد، والأسباب كالأمواج لا تستقر على صورة!! ونحن إذ نعيش مع المؤسسة يوم عيدها الفضي حدثًا كبيرًا، فإن الأحداث الكبيرة تستدعي الأسئلة الكبيرة!!

هناك نقاط من الواجب الالتفات إليها؛ فقد أصدرت «المؤسسة» كتابا أنيقًا موثقًا، دقيقًا – شأنها في كافة مطبوعاتها – بمناسبة مرور عشرين عامًا على تأسيسها، بعنوان: «سنوات من العطاء الثقافي: ١٩٨٩ – ٢٠١٤» وقد اشتمل على تسجيل وتوثيق موجز، لكل ممارساتها التي بدأت برعاية الشعر والشعراء، ولكنها ما لبثت أن تنامت – عبر السنوات بتوسيع أفق الحركة، وتنويع وسائل الاتصال، واكتشاف موضوعات وقضايا استدعتها أحداث مستجدة لم تكن مطروحة من قبل، واكتساب علاقات بمؤسسات علمية وشخصيات عالمية وأنصار متحمسين لم يكونوا في مدى الرؤية من قبل.

إن «مؤسسة الجائزة» لم تولد كاملة، ولم يكن لها ذلك بحكم جبرية الكينونة، ولكنها - منذ البدء - كانت بذرتها تنطوي على بصيرة، ومرونة، واستعداد للبذل، وقدرة على رصد المتغيرات والتعامل معها.. ضمنت لها أن تمتد جذورًا، فتتأصل، وتنجب فروعًا فيمتد ظلها وتقبل عليها جماعات متنوعة، تتواعد وتتوافق، وتنصرف حاملة اقباساً من إبداع جديد في الشعر والفكر والحضارة.

ولهذا كله شروط هي موضع اهتمام هذه الورقة، نعرض ها باختصار (اضطرارًا) اطمئنانًا إلى توثيق المصادر وتوافر التفاصيل المحفوظة في مكنون «المؤسسة».

لسنا بحاجة إلى شرح مفهوم «الإحياء» وحدوده ووسائله، ولا تحليل مصطلح «الثقافة» وأنواعها، وأهم ما يمكن أن يفضي به هذا المطلب الأولي سيكون حاضرًا في سياق ما سنعرض له من قضايا تاريخية وحاضرة ومستقبلة، مما يتطلب أن نستحضر المطلب الوطني (الكويتي) والعربي (القومي) والديني (الإسلامي) والعالمي (الإنساني).

من وراء هذا كله، وقبله، شخص صاحب المؤسسة وراعيها (عبدالعزيز سعود البابطين)، وكما ذكرت في كتابي «الكويت والتنمية الثقافية العربية[٣]»: إن الكويت ليست أغنى دول النفط ولا الأكثر عددًا وقدرة، ولكنها «الأقوم» في رسالتها الثقافية، المحافظة على روح العروبة في لغتها وأدبها، الحريصة على إضاءة التاريخ الإسلامي وقيم الأخلاق، المنفتحة إنسانيًّا على دعوات التقدم والاستنارة والمناهج العلمية، المجافية للتعصب والتصلب المذهبي والاستعلاء العنصري. هذا ما تدل عليه مطبوعات الكويت بدءًا بمجلة العربي (صدرت عام ١٩٥٨) وحتى عالم المعرفة، وعالم الفكر، والمسرح العالمي.. إلخ.

إن «مؤسسة الجائزة» تمضي في هذا المحتوى العام لرسالة الكويت الثقافية في حدود نشاطها الخاص ووسائلها المتجددة لإبلاغ رسالتها، وإذا كانت رسالة

الكويت الثقافية بوصفها الذي قدمنا قد شقَّت طريقها إلى قلوب من توجهت إليهم، وعقولهم، وغاب عنها وجه الاعتراض الرقابي في جميع الأنحاء وعلى امتداد الزمن، فإن نشاطات «مؤسسة الجائزة» قد بلغت الغاية نفسها، فاستجاب لها - بدءًا - آلاف من الشعراء الذين أمدوها بأشعارهم وسيرهم وصورهم لتصدر معجمها الأول عن «الشعراء العرب المعاصرين»، فكان هذا أول استفتاء عام على توجهها، وثقته في رسالة المؤسسة الثقافية، وقد حرص راعي المؤسسة على إعلان هذا.. أن يحقق التواصل والتكامل مع رسالة الكويت الثقافية التي آمن بها، واقتدى ببصيرة حكامها، فكان من كلمته في افتتاح «دورة معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين» (أكتوبر ٢٠٠٨):

«وهذه الرعاية دليل ساطع على بصيرة حكام الكويت، حيث أدركوا بحدسهم العربي الأصيل قيمة الثقافة كتجسيد لروح الجماعة، وكيف تتجاوز الدولة بالثقافة حدودها، هكذا بالفعل الثقافي الجاد، أصبحت الكويت ممثلة لأمتها تتجاوز حدودها الأرضية لتلتقي بأبناء أمتها على امتداد التراب العربي، وتتجاوز حدودها الزمنية لتتحاور مع سدنة التراث على امتداد الزمن العربي»[٤].

في البدء كان الشعر حين نمعن التفكر في شعار المؤسسة منذ يومها الأول لممارسة نشاطها يتجلى «الشعر»، شريطة «الإبداع» قرين «الجائزة». فهذه الأركان الثلاثة هي الدعائم التي قام عليها التصور المبكر، والمستمر، لنشاط المؤسسة، التي مهما توسعت مجالات عملها فإن «الشعر العربي» يبقى الركيزة والهدف، ومن حقنا أن نستعيد صورة واقع الشعر العربي - تسعينيات القرن الماضي (العشرين) حين خطت المؤسسة خطوتها الأولى للإعلان عن وجودها. من المؤكد أن الشعر (العربي) لم يكن في أحسن أحواله، كان الكبار (السياب وصلاح عبدالصبور) قد تحولوا إلى تاريخ، وكان الأحياء (نزار، ونازك، والبياتي، وحجازي) في حال أقرب إلى الصمت الشعري. كما كانت نداءات «عصر الرواية» وإعادة النظر في مقولة: «الشعر ديوان

العرب» تغري الأقلام الباحثة عن فرصة ما، وفي هذا المناخ الضبابي تعلن مؤسسة الجائزة عن إيمانها بالشعر، وتتخذ من القاهرة مقراً ومرتكزًا لهذا الإعلان!!

البدء المنحاز إلى الشعر له سببه الخاص الذي لا يصح إغفاله، الماثل في أن صاحب المؤسسة وراعيها شاعر(٥). وهو شاعر أصيل الانتساب إلى الشعر قبل أن يخرج إلى الناس بديوانيه، فتصوره للثقافة شعري في جوهره، ومؤسسته للإبداع الشعري ذات تشكيل سيمفوني: يبدأ بالأداء المنفرد، ثم تتكاثر وتتداخل الحركات في تناسق يهز النفس طربًا وإمتاعًا وإشباعاً. أما اختيار «القاهرة» مركزًا للانطلاق فقد كان اختيارًا موفقًا في جوانبه التاريخية والجغرافية والعملية.

على أن إيثار الشعر دون غيره من أجناس الأدب – حتى وإن حمل حرارة الهوى الشخصي – فإن التحليل الموضوعي كان ظهيرًا قويًّا لهذا الاختيار، يقول منشئ المؤسسة وراعيها (كاشفًا عن هدف قومي يتجاوز الحنين والفخر إلى استعادة الثقة وبناء الأمل): إن «بريطانيا تفخر بشاعرها العظيم شكسبير، وفرنسا بشاعريها بودلير وهوجو، وروسيا تعتز بشاعرها بوشكين، وأسبانيا بشاعرها لوركا، وباكستان تعتبر محمد إقبال من أكبر مؤسسيها والمبشرين بإنشائها من خلال شعره، وإيران تتيه على الدنيا بعمر الخيام وحافظ وسعدي الشيرازي. أفلا يحق لأمة العرب أن تفخر بسلسلة ذهبية من شعرائها العظام من امرئ القيس.. والمتنبي والمعري، وحتى أحمد شوقي والشابي والأخطل الصغير والسياب؟ وهي سلسلة لم تنقطع منذ أكثر من خمسة عشر قرنا؟!»، وكذلك يشير البابطين – في كلمته هذه – إلى حق الأمة العربية في أن تفخر مع عنترة وعمرو بن كلثوم، فتخرج من دائرة أحزانها!! وهذه إضافة نفسية مهمة، ويضارعها في الأهمية إشارته إلى أهمية أن ينتشر الشعر العربي بين أمة المثقفين والقراء، فلا يبقى حضوره قاصرًا على الدارسين والأكاديميين(٦).

وإذا كانت هذه الورقة التي نحن بصدد إنجازها تذكر «الثقافة» ولا تذكر «الشعر» تحديدًا، فإن من معاني الشعر: المعرفة والعلم (ومنه: ليت شعري، أي: ليتني أعلم)، وهذا التوسع في معنى الشعر هو ما يعضده المأثور العربي في مقولة إن «الشعر ديوان العرب»، وما تستعيده كلمات رئيس المؤسسة - في مقدمته المشار إليه - أن الشعر سجل العرب الموثوق الذي تغلغل في أدق شؤونهم فدوَّنها وحفظها، باعتبار الشاعر صاحب وعي متقدم بما وهبه الله من القدرة على الإبداع والشفافية ونفاذ البصيرة.

على أننا - من جانب آخر - سنرى كيف تفجَّرت ينابيع الثقافة والمعرفة وأنواع الفنون، وأقيمت أسواق للأدب، وللكتب بأنواعها، من الشعر وحول الشعر، فكان عمادها، الملائم بين أطرافها، الموحد والملتقي لفروعها.

كان البدء بالشعر توفيقًا من الله سبحانه، ونفاذ بصيرة وصدق حدس أتاح للبداية الرهيفة أن تستحصد وتقوى وتتأصل بقواها الذاتية، وفي هذا تلتقي الخبرة الكويتية الخاصة مع الخبرة العربية العامة في ضرورة الاهتداء إلى «صيغة» يتوافق الناس عليها، ويتقبلونها عن رضا وسماحة، إذا أريد للمجتمع أن يتوحد على مفهوم عام للاستنارة والتقدم.

لقد كان للكويت تجربة خاصة في هذا الاتجاه، إذ عانت العثرات والشقاقات في مضمار التواصل مع قيم الحداثة وتحقيق التقدم. وقد ذكر مؤرخ الكويت الشيخ عبدالعزيز الرشيد - في كتابه المؤسس: «تاريخ الكويت»[٧] أن الشيخ محمد رشيد رضا - تلميذ الإمام محمد عبده وأحد أبرز مريديه في الدعوة إلى تجديد (المعرفة) بالدين والشريعة، كان قد زار الكويت، وأخذ يدعو إلى منهجه التجديدي فوجد متحمسين كثر، ولكن فتوى صدرت عن شيخ يدعى «العلجي» - وهو أحسائي يتردد على أتباعه في الكويت - تحكم على الشيخ رشيد رضا بالكفر واستباحة دمه. ويذكر

خليفة الوقيان (نقلًا عن عبدالعزيز الرشيد) أن هذه الأزمة الثقافية الاجتماعية جرت عام ١٩١١، ونستطيع أن نتصور فداحة الموقف والتهابه حين يقول الرشيد نقلًا عن بعض أتباع العلجي: إن قتل ثلاثة من أهل الكويت ثمن لدخول الجنة بغير حساب: الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، والشيخ الشاعر صقر الشبيب، والمؤرخ عبدالعزيز الرشيد نفسه!![٨].

وهنا نضيف أمرين:

الأول: أن هذا الصدام حول تحديث الثقافة، وتجديد الخطاب الديني في الكويت، كان حاضرًا في إقامة مشروعاتها المبكرة (قبل ظهور النفط) مثل إنشاء مدرسة حديثة أو ناد للأدب، أو مكتبة.. إلخ. بل إن خليفة الوقيان يدين الصورة الثقافية الراهنة (في الكويت) حتى تقول عبارته: «أصبح التوجه الثقافي الرسمي للدولة من خلال بعض أجهزتها: الإعلام والأوقاف والتربية، يتجه نحو تقبيح الحياة وتنفير النشء من الدنيا، وتصويرها بأنها ممر مليء بالآثام، ولذلك فإن استعجال الموت خير من طلب الحياة والبقاء، ومن ثم العمل، والإسهام في تنمية المجتمع. وحين نتساءل عن دور مؤسسات الدولة واستراتيجيتها الثقافية لتنمية الإنسان، واستثمار طاقاته في البناء، وإعداده لمواجهة تحديات العصر، فلن نجد جوابًا. فالأمور متروكة للاجتهادات الفردية من جهة، والخضوع لابتزاز من يملكون الصوت المرتفع من جهة أخرى[٩]..»!! – ونرى – في مراجعة هذه الغضبة – أن «الاستراتيجية الثقافية العامة» غائبة على المستوى العربي العام، فالكويت لا تنفرد بهذا – بل نرى – ما سبق أن قلناه – إن الرسالة الثقافية التي ترعاها الكويت وتنفذها وتلتزم بها أمام كل المستجدات من الأحداث – لا تزال الأكثر أصالة ووعيًا ورعاية للقيم الإنسانية والمطالب المستقبلية. من ثم فإن كل ما أخذه (الشاعر) خليفة الوقيان على نشاط بعض التوجهات لعله يحتاج تصويبًا

وتوجيهًا تربويًا دون أن يعلق إصلاحه على «استراتيجية ثقافية» - لم يعرفها أي قطر عربي، ولا يتوقع أحد كيف تكون أو متى تكون؟[١٠]

الثاني: أنه منذ مطالع القرن التاسع عشر، وحتى هذه المرحلة التي نعايشها (طوال مائتي عام تقريبًا)، قد تطلع مفكرون ذوو قدر في علمهم ومكانتهم بين شعوبهم، كلهم مسلمون، وبعضهم عرب، تطلعوا إلى وضع مشروعات لتأسيس نهضة (حركة إحياء وتجديد) فكرية ثقافية دينية حضارية، ربما جمع أكثرها بين النهوض وتحرير الوطن من الاستعمار الغربي، واكتفى بعض منها ببث الدعوة إلى تجديد الفكر وتنمية الثقافة، ولكن أحدًا من هؤلاء لم يستطع أن يحقق مشروعه بحيث يأخذ فرصته كاملة فيبلغ مداه، وتجني الأمة ثمراته. لقد واجهوا - جميعًا، على التقريب - معارضة من مواطنيهم أو قطاع ضخم منهم، ولم تكن السلطة السياسية (الوطنية) أو القوى الاستعمارية (بالطبع) لتنصرهم وتيسر لهم حرية التواصل مع جماهيرهم، فلقي أكثرهم ربه، بعد عمر قصير أو طويل، وقد أفعم إحباطًا وألمًا، يتهدده شعور بأن مشروعه - الذي لم يعط فرصة للعمل بحرية - مرتبط بشخصه وليس له من نصير، فإذا تولى هذا.. انقضى أمر ذاك!!

لا نجد السياق ملائمًا لأن نتوسع في هذا الاتجاه، وقد يكفي أن نذكّر بالعشرة الذين أرخ لهم وعرّف بمبادئهم الإصلاحية وتوجهاتهم الفكرية: أحمد أمين، في كتابه: «زعماء الإصلاح في العصر الحديث» (نشر عام ١٩٤٨) وهم حسب ترتيب ذكرهم في الكتاب[١١]:

١ - محمد بن عبدالوهاب.

٢ - مدحت باشا.

٣ - السيد جمال الدين الأفغاني.

٤ - السيد أحمد خان.

٥ - السيد أمير علي.

٦ - خير الدين باشا التونسي.

٧ - علي باشا مبارك.

٨ - عبدالله نديم.

٩ - السيد عبدالرحمن الكواكبي.

١٠ - الشيخ محمد عبده.

لقد مضت عقود من السنين تفصل بيننا وبين آخرهم رحيلًا، ولعل هذه المسافة تأذن بنظرة «موضوعية» - لا أقول: للتعرف على شخصياتهم وحقائق أفكارهم، فقد تعودنا أن نختلف على هذا أشد الاختلاف مهما توافرت لدينا المعلومات وتكشفت الأسرار والظروف، ولكن أرى أن هذه النظرة الموضوعية المطلوبة ينبغي أن تتجه إلى قياس جدوى هذه الدعوات والأفكار، وما آلت إليه على يد الشانئين أو الأنصار!! ماذا بقي منها، وما مدى استطاعته أن يكون أداة بناء لمطالب الحياة اليوم، وأداة تفاعل لمطالب الحياة في المستقبل.

لن تغيب عن أفهامنا اعتبارات: إذ ليسوا في جملتهم من العرب، وإن كانوا جميعًا مسلمين، فهنا أربعة من الترك والأفغان والهنود - كما استجدت أسماء ذات قدر ومكانة وتأثير (الشريف حسين، وعبدالعزيز آل سعود، وجمال عبدالناصر) ولهؤلاء جميعًا أعمال عظيمة، وليس التساؤل عن هذه الأعمال، بل عن قدرتها على تأسيس حياة جديدة، وقد أثار انتباهي ما عرض له مالك بن نبي في كتابه الذي نحن بصدده: «مشكلة الثقافة»[١٢] وهو إعجابه المنقوص بمبدأ «عدم الانحياز» الذي اجتمع عليه عبدالناصر، ونهرو، وشو إن لاي، وكيف انه أوجد رابطة معادلة أو متحفظة على الانحياز إلى المعسكر الغربي، أو إلى المعسكر الشرقي، وأقام تكتلًا جديدًا، أما النقض فقد جاء من جهة أن هذه الرابطة ظلت «سياسية» بين ثلاثة من الزعماء، ولم يكن لها اهتمام بالمستوى الثقافي العام، الذي يعمل في التقريب بين هذه المجتمعات، ولغياب

التقارب أو التوحد الثقافي كان من اليسير فك الارتباط السياسي وكأنه لم يكن!!

لعلنا نقترب الآن من الإجابة على السؤال الافتراضي: لماذا كان البدء بالشعر؟ وللجواب بقية، ولكنها بقية تأتي في جواب سؤال افتراضي آخر: إلى أي مدى يعّد الشعر «ثقافة»، بالمعنى الاصطلاحي العلمي، الذي يحصر «الثقافة» في إطار علم الاجتماع، إذ هي – من هذا المنظور – سواء كانت ثمرة الفكر – حسب المفهوم الغربي (اليميني)، أو ثمرة المجتمع – حسب المفهوم اليساري أو الاشتراكي – صورة سلوك متكيف بموروث متراكم من العقائد والتقاليد والعادات والأفكار واللغة والتعليم[١٣].

إن هذا الفرز لمكونات الثقافة يكشف عن مستوى من التطابق في المكونات التي هي بذاتها حاضرة ماثلة في الشعر، مع قيد واحد: أن الثقافة – بهذا المعنى الاجتماعي – سلوك، أمّا الشعر فهو فن قولي، محدد بشروطه، تستوعبه الجماعة، فينتشر بدوره في أثناء مقولات الجماعة (الإنسانية) وعقائدها وعاداتها ولغتها وأفكارها وكافة موروثاتها. ومن هذه الجهة – بصفة خاصة، أي قدرة الشعر على ممازجة كافة الحالات السابقة الإشارة إليها، كان المدخل الشعري إلى إحياء التراث، وإلى إحياء دوافع النهضة، وإلى إضاءة المسالك إلى تحقيق هذه النهضة.. كان المدخل الأكثر قبولًا، وأمانًا، وترحيبًا، وإثارة، وإشباعًا، وإمتاعًا لدى الجمهور، وكان المدخل الأقل استفزازًا وإثارة للتوتر والتحفز لدى أصحاب السلطة، الذين يكتفون – عادة – بقراءة العناوين الكبيرة، وهي عادة عناوين مسالمة، حتى وإن انطوت على مقولات متمردة أو غاضبة..

هناك إضافات مضيئة في هذا السياق، الذي طرحنا فيه (عبر كتاب أحمد أمين) عشرة أسماء كبيرة لزعماء الإصلاح، وفيما رأينا ونرى، أن هذه المشروعات جميعًا لم تكن طريقها سالكة، وأن أكثرها أحبط، وأن ما تحقق من بعضها لم يكن الجانب الأمثل لصنع النهضة واستعادة شخصية الأمة.

١ - يقول مالك بن نبي: إن الثقافة تتحدد بعناصرها المستمدة من الروح الأخلاقي والجمال، «على أن القيمة الجمالية يجب أن ينظر إليها خاصة من الوجهة التربوية، فهي تسهم في خلق نموذج إنشائي متميز يهب الحياة نسقًا معينًا، واتجاهًا ثابتًا في التاريخ، بفضل ما وهب من أذواق وتناسب جمالي»(١٤)

[هل نلاحظ كيف بدأ الفيلسوف الجزائري بتحديد الثقافة، وانتهى بأن ألقى بأهم مقاليدها بين يدي الفن والشعر خاصة، بفضل ما وهب الشعراء من أذواق ومن قدرتهم على تحقيق التناسب الجمالي؟].

ويقول أيضًا: «قد يحدث أن يخطئ الفتى المسلم في تقديره للمشكلات والأشياء، فهو غالبًا ما يخطئ عندما يعتقد أن الذي ينقصه في وضعه الراهن إنما هو الصاروخ، أو على الأقل: البندقية التي يؤدي بها - كما يتوهم - واجبه العاجل.

فضميره هنا قد أصيب بانحراف؛ لأنه يحسب حساب حضوره الفذّ وسط عالم يشعر بأنه لا مكان له فيه، ولكنه يفسر أصل دائه تفسيرًا خاطئًا حتى يعزوه إلى نقص (أشياء) كثيرة في حياته، على حين أن ما ينقصه هو (الأفكار)!!(١٥)

[الأفكار، وليس الأشياء، هي ما نحتاج إليه لتحقيق النهضة، بعبارة أخرى. الثقافة هي المقدمة الأولى لتحقيق التقدم، والشعر هو العنوان الرئيس والمدخل المرضيّ عنه طريقًا إلى المقدمة. كم نشعر بالحاجة إلى استيعاب هذا المعنى ولمحاولة تصحيح ما يضطرم به الوطن العربي، والعالم الإسلامي من نزاعات دامية تقوم على الاستعلاء بالأشياء، وإهمال الأفكار].

ويقول أخيرًا كاشفًا عن مفارقة مثيرة: «إن تراث ابن خلدون قد ظهر في العالم الإسلامي، ومع ذلك لم يسهم في تقدمه العقلي والاجتماعي، لأن هذا التراث في ذلك العصر كان يمثل فكرة لا صلة لها إطلاقًا بالوسط الاجتماعي» كما ذكرنا مالك بن نبي من قبل أن علماء الأزهر في مصر، وعلماء الزيتونة في تونس كانوا - في جملتهم معارضين لدعوات محمد عبده المجددة!!

[وهنا يحق لنا أن نطيل النظر في مغزى البدء بالشعر، حرصًا على التواصل مع الوسط الاجتماعي، ثم التوسع في طرائق الثقافة ومستويات خطابها وأهدافها].

٢ - وفي المحور الفكري نفسه يقول الفيلسوف زكي نجيب محمود:

«حين تتناقض طاقة الخيال، يتراجع - بهذا التناقض - المثل الأعلى الذي يعمل من أجل تحقيقه، وهذا المثل/ الهدف هو الذي ينسيك مشاق الطريق»[١٦].

[وهذا رصد حيّ وصادق للربط بين قوة الخيال وسمو الفكر الذي يسعى إلى تحقيق المثل الأعلى، فنحن - بهذا - لم نغادر دائرة الشعر ومكانته في البنية الثقافية/ الاجتماعية العامة. على أن في هذا الاقتباس نوعًا من الأنس لصاحب المؤسسة الذي يبذل جهد الطاقة من أجل إبلاغ مؤسسته ومجتمعه هذا المثل الأعلى].

ويقول أيضًا: «إن أية فكرة علمية لا تكتمل وظيفتها إلاّ إذا جاءت خطوة مع غيرها من خطوات تكون هي «الوسائل» المؤدية إلى نتيجة مطلوبة لتغيير الموقف المراد تغييره»[١٧].

[وهذا كلام في صميم المنهج عامة، واستراتيجية الإصلاح والتغيير خاصة، فالحقول المعرفية، وإن بدت في خطوط منفصلة، متوازية أو متقاطعة، أو مربعات.. إلخ، فإنها في مرحلة عملها لا تنفصل أو لا يمكن عزل بعضها عن بعض في واقع الحياة العملية، كما في عمليات الذهن القائمة على الفرز والتركيب دون توقف، بما يعني - فيما نحن بصدده - أن ديناميكية التوسع في أنشطة المؤسسة تجاه وسائل العناية بالشعر، ثم بالفكر العام: السياسي والحضاري، ثم بالثقافات الأخرى - كما سنرى - هذا التوسع أملاه قانون معرفي مهيمن، ولو ظلت قضية المؤسسة أن تشجع الشعراء وتمنحهم الجوائز، ما بلغت ما بلغته اليوم وما يعد به مستقبلها من تغيير

وتجديد واستنارة، بل ربما تراجع نشاطها – حال انحصاره – فأدى إلى انحسار قد تحجب فيه جائزتها ذات يوم لأنها لا تجد الشاعر الذي يستحقها].

ويقول زكي نجيب محمود أيضًا، عن حدود الإحياء ومغزاه:

«إذا ما طالبنا أنفسنا بإحياء الماضي إحياء يسري به في جسم الحياة الحاضرة؛ وإن ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور حين نتصور محاكاة الأواخر للأوائل، على نحو يجعلها محاكاة في «الاتجاه»، لا في خطوات السير، محاكاة في «الموقف» لا مادة المشكلات وأساليب حلها، محاكاة في «النظرة» لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر، محاكاة في أن يكون العربي الجديد مبدعًا لما هو أصيل، كما كان أسلافه يبدعون، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدي العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربي القديم، محاكاة في «القيم» التي يقاس عليها ما يصح وما لا يصح... هكذا تكون حالنا إذا ما استعرنا من الأقدمين «قيمة» عاشوا بها، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم، لكن الذي نختلف فيه وإياهم هو المجال الذي ندير عليه تلك القيمة المستعارة»[١٨].

[هنا يستقر البرهان على أن البدء في نشاط المؤسسة بالشعر كان فيه حكمة وبصيرة، وإن زكي نجيب محمود في كتابه الذي نقلنا عنه النص السابق «قيم من التراث» بدأ منظومة القيم التي عني بها، باللغة العربية «لأن أول ما يميز العربي – بداهة – هو أن لسانه عربي»، ولا أحد يماري في أن الشعر خلاصة اللغة العربية وبهاؤها ورونقها، فضلًا عن محتواه الذي اكتنز أسرارها النفسية وتاريخها: مسراتها وأحزانها، مفاخرها ومكامن قوتها، وأسباب تدهورها...إلخ.

كما أنه في تحديده لإحياء التراث لا يدعو إلى استعادة المشهد، بل إلى «تجريد» المعنى فيه، يريد من إحياء تراث الآباء أن يسري في حياتنا الحاضرة «سريان الزيت

في الزيتونة»، ويقول: «ولقد يسهل على بعضنا – أحيانًا – أن يطالبوا الشاعر في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الأقدمون، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد، ولكن ماذا عساهم أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين – ولست أريد بالسابقين – أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنًا من الزمان، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذي سبقه!!»[19]].

القول فيما بين الشعر وإحياء الحركة الثقافية من تكامل عضوي:

لدينا أربعة مبادئ «علمية» نسترشد بها في تعقب حركة «النشوء والارتقاء» التي سارت عليها «مؤسسة الجائزة» ما بين حفلها الأول بالقاهرة (١٩٨٩) وحفلها الراهن بمراكش (٢٠١٤) ومسيرتها عبر خمسة وعشرين عامًا بما زرعت فيها من علامات. إن المثل/ المثال المشاهد، والموعود، هو الحبّة التي أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة، ومثل المصباح في الكوة، يرسل ضوءه إلى مختلف الجهات[20]، أما المبادئ الثلاثة فقد أشرنا إلى أولها، وهو أنه لا شيء يولد كاملًا، وإنما يبدأ على قدر من التلقائية والبساطة، ثم تتهيأ له الأسباب الموضوعية التي توجهه إلى طريق الاكتمال.

والثاني: أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره؛ فإذا تحدد هدف المؤسسة المبكر في منطوقها المبكر أنها «تعني بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية» فإن العناية بالشعر قد تبدأ بمنح جائزة سخية لأجود قصيدة، أو ديوان أو شاعر، ولكن هذه العناية بالشعر تستوعب الثقافة العربية ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، ولا شك في أن العناية بالشعر ماضيًا (= تراثًا) يفتح الطريق إلى تحقيق نصوص هذا الشعر التراثي، وشرحها، والتعريف بشعرائها.. إلخ، أما العناية براهن الشعر (= حاضرا) فله نقاط اهتمام أخرى، وكذلك مستقبلًا. وقد عملت المؤسسة في كل المحاور الثلاثة، لم تسبقها حركة إحياء أو اعتناء بالشعر إلى ما أنجزته، وتسعى في استكماله، فنجد

«معجم الشعراء» يمتد في اتجاهين مستوعبًا الماقبل، وجاهزًا لتلقي المابعد، كما سنرى. أما المبدأ الثالث فإن علماء تاريخ اللغات يقرون بأن اللغة العربية من أقدم اللغات الحية التي تعود جذورها إلى اللغة السامية (الأم)، واللغة العربية التي نعرفها (نكتبها ونقرؤها) تحتفظ بوصف الأقدم، والأطول حياة، حتى حال اتخاذ الشعر الجاهلي نقطة ابتداء!!.

وأسباب هذا الامتداد تستند إلى دوافع مقدسة (دينية) وحضارية (تاريخية) لا ينتقص منها أن تتعدد اللهجات العامية بتعدد اقاليم الأمة العربي، ولا ينتقص من بهاء الشعر العربي ورونق ديباجته عبر العصور وإلى يومنا، ان تحاول طوائف من الشعراء أن تقترب من حياة الناس، في لغتهم اليومية، ومجازاتهم المستحدثة، وإيقاعاتهم المولدة أو المسترفدة، فينظموا الموشحات، والمواويل، إلى أن يصلوا إلى الشعر النبطي والقصيدة العامية.

وأخيرًا يأتي المبدأ الرابع، وهو أن الثقافة الحبيسة أو المغلقة على نفسها في حدود وطنها تشبه الغرفة المغلقة المحددة بجدرانها، تظل تلوك مقولاتها، وقصارى طاقاتها في تجنب ما سبق ترديده أن تعيد إنتاجه بعبارة مختلفة، أو تقلب معانيه كأن يتحول المدح إلى هجاء، أو إلى رثاء.. وهكذا، ويختلف الأمر بالنسبة للثقافات المفتوحة على العالم، ولهذا السبب كان الشعر الجاهلي محدود الأغراض محدود الخيال، فإذا قورن بالشعر العباسي أو الأندلسي وقد انتشر العرب بين أمم الأرض وتعرفوا على حضاراتها فقد توسعوا في أغراض الشعر، وفي مباني القصائد، وفي صور الخيال، وفي الإيقاعات كذلك، وبالمثل فإن المدن التي تقع على البحار المفتوحة هي اكثر تفننا وتقدما وثقافة من المدن المعزولة وإن تكن في الإقليم نفسه، وتحت السلطة ذاتها، ولأن الثقافة العربية عاشت التجربتين فإنه لم يكن بدّ من تعقب منابعها ومصباتها، وتفحص روافدها على مستوى خارطة الثقافة الإنسانية.

ثم نعود إلى السؤال (حجر الزاوية) في هذه الفقرة؟

كيف اتجهت أنشطة «مؤسسة البابطين» إلى إحياء الشعر في ذاته (نصوصه) والشعر من حيث هو مرتكز وواسطة عقد دراسات أخرى لا محيد عن إحيائها في مستواها التاريخي، والتهيؤ لها وإعمالها في مناهجها المستحدثة؟.

وهنا نشير إلى مسألة/ موقف نتخذه عن عمد، ونستثمره فيما بعد، وهو أننا نقتصر في قراءتنا لجهود «مؤسسة البابطين» في إحياء الثقافة العربية – على الأنشطة التي تشارك فيها جماهير المثقفين، والراغبين في الثقافة بوجه عام.

أولًا - الدورات:

هذه الدورة التي نتنسم عبيرها اليوم، بمدينة مراكش ذات العراقة التاريخية والتميز الثقافي تحمل الرقم الرابع عشر، كما تحمل اسم «أبي تمام الطائي» – ولا نفصل في هذا ودلالته، فبحوث الدورة ستفي بهذا المطلب على أكمل وجه. ومن المهم أن نتعقب أسماء الشعراء في تسلسلهم وقد حملت الدورات أسماءهم، وربما حددت إطار البحوث التي تجري حول فنهم الشعري، أو تبحث في مستجدات أزمنتهم.

لقد استقر الأمر على أن تعقد كل دورة بعد عامين من سابقتها، وأن ينتقل مكان الانعقاد إلى قطر مختلف، ولكن الدورة الأولى (١٧ مايو ١٩٩٠ بالقاهرة) والدورة الثانية (١٧ أكتوبر ١٩٩١ بالقاهرة كذلك) خالفنا في هذا، كما لم تحمل إحداهما اسم شاعر، بما يعني أن إشهار «مولد» المؤسسة، وإعلان الجوائز وتسليمها لمستحقيها كان القصد الأول. وفي أعقاب هذه الدور الثانية بدأ تحليل الموقف، ونقد التجربة، واستثمار النجاح، فكانت الدورة الثالثة بمثابة منح الوليد الجديد اسمًا، والارتفاع بحجم الجوائز (وقد بدأ هذا بالدورة الثانية). فقد عقدت هذه الدورة الثالثة تحت

اسم: «محمود سامي البارودي» (وتم التجاوز عن شرط العامين إذ عقدت في ديسمبر ١٩٩٢، وكذلك عقدت في القاهرة مثل سابقتيها). كما تم «تثبيت» محاور الجوائز:

١ - جائزة الإبداع لشاعر. (عن جملة نتاجه الشعري).

٢ - جائزة الإبداع لناقد الشعر.

٣ - جائزة أفضل ديوان شعر.

٤ - جائزة أفضل قصيدة.

هذه الأركان الأربعة هي التي تحدد هيكل المنافسة للحصول على جوائز المؤسسة، وهي مستقرة - مع اختلاف محدود - منذ الدورة الأولى وإلى اليوم. أما دورة البارودي فيمكن أن تعد «الدورة النموذج» التي اكتملت أركانها، ومن ثم تستحق أن تكون الخطوة الأولى، الأقوى ثباتًا، في اتجاه «مؤسسة البابطين» إلى إحياء الحركة الثقافية العربية. فلأول مرة لم تتوقف الاحتفالية عند توزيع الجوائز وإلقاء كلمات من الفائزين، لقد أقيم ما أطلق عليه «الندوة المصاحبة» - وهي ذات محورين: الأول عن شعر البارودي - شعار الاحتفالية - والآخر عن أهم قضايا الشعر المعاصر. عن شعر البارودي بحث يوسف خليف في: شعر البارودي بين التراث والمعاصرة، ومحمد فتوح أحمد في: معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، ومحمود علي مكي في: مختارات البارودي، وعبدالقادر القط في: البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث. أما المحور الآخر، فقد بحث فيه: رجاء النقاش: تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة، وبول شاؤول: علاقة القصيدة المعاصرة بالفنون الأخرى، وعبدالله الغذامي: التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، ونعيم اليافي، في: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة.

وهنا ننبه إلى: أن هذه الدراسات النقدية التي انقسمت ما بين جلاء فن البارودي الشعري، وخصائصه في ذاته، وبالنسبة للعصور السابقة عليه التي كونت ثقافته،

وبين قضايا الشعر المعاصر، أي بعد رحيل البارودي بقرن كامل (تقريبًا) هو في هذه القسمة كشف لمسيرة الشعر العربي منذ العصر العباسي الثاني (بافتراض أنه العصر الذي نال إعجاب البارودي، فوقفت اختياراته عليه)، وحتى زمن انعقاد هذه الندوة. وكما نرى في أسماء الباحثين، فإنهم – دون استثناء – علماء مشهود لهم بالتميز في النقد، مع سعة الثقافة، ودقة التوثيق. وقد كلف هؤلاء جميعًا بإعداد بحوثهم قبل انعقاد الندوة بزمن كافٍ، بعد الحصول على موافقاتهم، وما يستتبع هذا من نفقات.

لقد استقرت الندوة عنصرًا ثابتًا، ويمكننا أن نلاحظ الاختلاف في موضوعاتها بما يصب في دائرة الثقافة، والتراث، والعالمية.. فقد تقاطرت الدورات، والندوات المصاحبة / أو الموازية، على هذا النسق:

الدورة الثالثة: محمود سامي البارودي – القاهرة – ١٩٩٢م.

والندوة المصاحبة عن شعر البارودي، وعن القصيدة المعاصرة.

الدورة الرابعة: أبو القاسم الشابي – فاس -- ١٩٩٤م.

الندوة المصاحبة: أربع جلسات عن شعر الشابي: تأثره وتأثيره، وثلاث جلسات عن الخطاب الشعري المعاصر، وفي كل من هذه الجلسات السبع عرض بحثان.

الدورة الخامسة: أحمد مشاري العدواني – مدينة أبو ظبي – ١٩٩٦م.

الندوة المصاحبة: جلستان عن شعر العدواني، في الأولى طرحت قضية الشكل، وفي الأخرى: المضمون، وفي الجلسة الثانية شهادة ناقد، ثم شهادة شاعر.

ثم أربع جلسات: اثنتان عن عدد من شعراء الخليج واليمن، من أهمهم: خالد الفرج، ومحمد محمود الزبيري، وإبراهيم العريض، وخليفة الوقيان، وسيف الرحبي، وقاسم حداد، واثنتان عن مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المشرق العربي، وفي المغرب العربي، ومصر والسودان، ثم الخليج.

الدورة السادسة: الأخطل الصغير – بيروت – ١٩٩٨م.

الندوة المصاحبة: جلستان، في كل جلسة بحثان عن شعر الأخطل الصغير، وجلستان عن قراءة القصيدة: الحرة، والرومانسية، والتقليدية. ولأول مرة تعقد جلسة خاصة لعرض ورقة كتبها مبارك الخاطر، وعرضت على هامش الندوة، وكان موضوعها: مقدمة في بواكير العلاقات الثقافية.. بين بلاد الشام والخليج العربي من ١٩٠٠ – ١٩٥٠.

الدورة السابعة: أبو فراس الحمداني، والأمير عبدالقادر الجزائري – الجزائر – ٢٠٠٠م.

وكانت هذه أول دورة تجمع في عنوانها بين شاعرين، أميرين، وقد انقسمت بحوث الندوة (أربع جلسات) بين دراسة شعر أبي فراس وشعر عصره وهو غزير، ودراسة الشعر الجزائري في عصر الأمير عبدالقادر، مع دراسة عن شعره القليل.

الدورة الثامنة: علي بن المقرب العيوني، وإبراهيم طوقان – المنامة (عاصمة البحرين) – ٢٠٠٢ م.

وفي هذه الدورة تكرر الجمع الاحتفالي بين شاعرين ليست بينهما رابطة عضوية أو تراسل فني.

وكذلك منحت جائزة الإبداع في مجال الشعر لشاعر رحل (إبراهيم العريض) تقديرًا لدوره إبان حياته (توفي في مايو ٢٠٠٢، أي قبل عقد الندوة بأربعة أشهر).

أما الندوة المصاحبة (ثلاث جلسات) فقد فاز فيها ابن المقرب وشعراء شرقي الجزيرة بجلستين، وكانت الأخيرة قسمة بين شعر طوقان، وشعر المقاومة بوجه عام.

الدورة التاسعة: ابن زيدون – قرطبة (إسبانيا) – ٢٠٠٤ م.

وهي من الدورات المفصلية، كما سنرى، وتضاهي دورة البارودي في الأهمية، وتتجاوزها في آفاق الرؤية.

وإذ استأثر ابن زيدون – وحده – بشعار الدورة (مع إقرار المشاركة في دورتين سابقتين) فإن الازدواج فرض نفسه على الندوة المصاحبة، فكان البدء بندوة الحوار الحضاري (ست جلسات) عن صورة الآخر، والأديان الثلاثة، والعلاقات الاقتصادية، والثقافة، والتطرف، والثقافة والعولمة، والأقليات.

أما الندوة الأدبية (ست جلسات أيضًا) فكانت عن شعر ابن زيدون، في زمانه، وأثره الحاضر، واستحضار الأندلس في الشعر الإسباني المعاصر، وفي الشعر البرتغالي.

الدورة العاشرة: شوقي ولامرتين – باريس (فرنسا) – ٢٠٠٦م.

عود إلى المزاوجة في الشعار، وتم الاختيار على أسس التوجه، وتعد هذه الدورة استثمارًا للنجاح الذي حققته دورة ابن زيدون في قرطبة.

ألقى رئيس المؤسسة، والرئيس الإيراني محمد خاتمي (ضيف الدورة) وغيرهما أيضًا كلمات غاية في الأهمية.

وقد مضت الندوات في مرحلتين/ شقين:

أولًا: ندوة الثقافة وحوار الحضارات: (ثلاث جلسات) عن: التعددية الثقافية في عالم متغير – محور الإصلاح والتنمية – محور المشترك الحضاري والثقافي.

ونلاحظ هنا: الالتفات الواضح لكلمة «الثقافة» واتخاذها مرتكزًا لحوار الحضارات.

ثانيًا: الندوة الأدبية: (ثلاث جلسات): المشترك الثقافي – محور شوقي – محور لامرتين.

الدورة الحادية عشرة: دورة معجم البابطين – الكويت – ٢٠٠٨م.

وهي أول دورة تعقد جلساتها في المدينة/ المقر للمؤسسة (وموطن منشئها وراعيها).

وقد حافظت على «الشكل» السائد: ندوة حوار الحضارات، ثم الندوة الأدبية، كما سيطر التوجه إلى الثقافة، التي ألقيت إليها مقاليد حل الفرقة المحتدمة بين «الشرق الإسلامي» و«الغرب الأوروبي».

على أن هذه الدورة صاحبها نشر عدد من المطبوعات المهمة: دواوين وأعمال شعرية كاملة، ودراسات تدعم اتجاه حوار الحضارات. مما يلفت الاهتمام عنوان الندوة المصاحبة الأولى: في حوار الحضارات والتعايش بين الثقافات والأديان، عالم اليوم: ثقافات ومصالح (ثلاث جلسات) عن: المشهد الثقافي العالمي والحضارات السائدة فيه – وقراءة نقدية له – وصراع المصالح وتأثيره في المشهد الثقافي العالمي – وحوار الثقافات طريقة إلى حل القضايا – ودور المفكرين ومؤسسات المجتمع المدني في حوار الثقافات.

أما الندوة الأخرى عن المعجم (معجم القرنين) فقد عرضت للمنهج الذي اتبع في الترجمة لكل شاعر، وأسلوب الاختيار من شعره، ومعياره، والشعر والهوية، وإرهاصات النهضة، وقيم المأثور الحاضرة في قصيدة القرنين.

الدورة الثانية عشرة: خليل مطران، ومحمد علي/ ماك دزدار – سراييفو (البوسنة) – ٢٠١٠م.

وهنا عود إلى المزاوجة بين شاعرين لم يعرف أحدهما الآخر، وإن تلاقيا على بعض الملامح الفنية. كما واكب الدورة صدور عدد من المطبوعات المهمة، عن الشاعرين: مختارات، ودراسات نقدية، والبوسنة في الشعر العربي المعاصر.. إلخ.

وكذلك انقسمت الندوة المصاحبة إلى ندوتين:

حوار الحضارات: التباين والانسجام في نظام عالمي مختلف، أربعة بحوث (في جلسة واحدة) آخرها عن: البعد الثقافي في حوار الحضارات.

أما الندوة الأدبية فقد نالت ثلاث جلسات، الأولى عن شعر محمد علي/ ماك دزدار، مع الاهتمام بمكوناته الثقافية، والثانية عن المشترك الثقافي العربي البسنوي في العصر الحديث، والثالثة عن دور الاستشراق البوسنوي في التعريف بالأدب العربي.

الدورة الثالثة عشرة: الحوار العربي الأوروبي في القرن الحادي والعشرين: نحو رؤية مشتركة - مقر البرلمان الأوروبي - بروكسل (بلجيكا) - ٢٠١٣م.

وهنا نلمس تغيرات جذرية:

فلأول مرة لا تحمل الدورة اسم شاعر، وإنما تحمل عنوان قضية، والقضية ليست مستجلبة من خارج السياق، وإنما أسست لها ندوات حوار الحضارات، التي تعاقبت منذ دورة ابن زيدون (التاسعة - ٢٠٠٤) أي أن التمهيد لهذا الطرح المباشر المعمق احتاج إلى عشر سنوات عقدت فيها أربع ندوات مصاحبة للدورات.

تخلت هذه الدورة عن الأوراق البحثية، يعدها باحث ويعقب عليها باحث آخر أعد بحثه سلفًا، ثم يتوالى من يرغب من حاضري الجلسة. هذه المرة تحدد الباحثون، ولكن لطرح رؤاهم في إطار عنوان الجلسة، من ثم تعاقبت ثلاث جلسات تحت عناوين: إعادة التفكير في الديموقراطية - وسائل التواصل الاجتماعي.. فضاء جديد للديموقراطية - التعليم والمواطنة: أدوات أساسية للقرن الحادي والعشرين.

أما أصحاب الرؤى المطروحة فأغلبهم ممن شغلوا مناصب سياسية، ومارسوا إصدار القرار في دولهم، من العرب ومن غيرهم.

وقد تكلم في الافتتاح أو الختام أو كليهما، بدأتها توكيا صيفي نائب رئيس البرلمان الأوربي، ثم الممثل الأعلى لتحالف الحضارات في الأمم المتحدة (رئيس البرتغال السابق) ثم كلمة رئيس مجلس الأمة (الكويتي) وفي الختام تكلم رئيس المؤسسة.

كما صدر بيان ختامي..

كانت الكلمات جميعًا تؤكد، كما كان البيان الختامي يقرر الحرص على تحقيق الأهداف المعلنة المحددة للدورة، وهي: إيجاد أرضية مشتركة ونقاط التقاء وتفاهم بين شعوب العالم، وتحقيق التفاهم بين بني الإنسان على اختلاف مشاربهم.

التحليل الرأسي للدورات:

حرصنا على تسجيل عناوين الدورات، وتقديم توصيف مختصر للمكونات المميزة لكل دورة على حده، ونادرًا ما كنا نلجأ إلى الربط أو الموازنة. لم يكن القصد مجرد التوثيق؛ فهذه المعلومات موثقة على نحو أكثر نظامًا وتفصيلًا في كتاب أصدرته المؤسسة وأعادت طباعته في هذه الدورة (الرابعة عشرة) بعنوان: «سنوات من العطاء الثقافي»، وإنما كان القصد أن نستحضر هذه الركائز لنعيد قراءتها فنكشف عن أثر التجريب واكتساب الخبرة عبر مسيرة الدورات، وما صاحب هذه المسيرة من مكتسبات هي في صميم «إحياء الحركة الثقافية العربية» الذي تسعى هذه الورقة إلى جلاء صورته، والتأكيد على الجوانب الايجابية التي قد لا يعتنى بإبرازها، وكأنها مجرد أدوات، أو إجراءات تنظيمية، أو ضرورات. ربما أشرنا إلى بعض من هذا فيما سبق، ولكننا - هنا - نستخلص الضوابط والمكتسبات، التي تتجاوز ما سطرته أقلام الباحثين، فإن الثقافة العربية، وإحياء الثقافة العربية ليست عبارات مسطورة في سياقات البحوث أو عناوينها وحسب، إنها - فيما ينبغي أن تكون - حاضرة باقتناع عملي في كل قرار، وكل خطوة، وكل نسق.

١ – سبق أن عرفنا أن الدورة الأولى، وكذلك الثانية كانت لا تتجاوز أن تكون «احتفالية» لتوزيع الجوائز، وطبيعي أن عمليات الترشح والفرز والتصنيف واختيار المحكمين وتحديد الفائزين (وهي عمليات ليست هينة بأية حال) هي التي كانت تسبق الاحتفالية، ولكن: بدءًا من الدورة الثالثة تغيرت الصورة، وتحولت الاحتفالية إلى دورة تثقيفية منظمة، منقسمة في بحوثها بين ما هو مختص بالشاعر المحتفى به (البارودي) وإن كان يطرح من منظور نقدي حديث وحداثي، وما هو متسع للشعر المعاصر في قضاياه الحاضرة.

هذه النقلة في تطوير مفهوم الاحتفال بأحسن شاعر، وناقد، وديوان، وقصيدة، من مجرد الإعلان عن الفائزين ومنحهم الجوائز، إلى عقد مهرجان ثقافي، معرفي، متخصص، تضفي عليه الشخصيات المتمرسة بالبحث في الموضوع، يتبعها مريدوها وتلاميذها والمتطلعون إلى مكانتها، والراغبون في ودادها، فينتج من هذا محفل ثقافي تعبوي، يتجاوز بصورته العصرية، المنظمة، المهيأة، أسواق الأدب في متخيلها المأثور ما بين عكاظ الجاهلي، والمربد الأموي، وقد استطاعت «مؤسسة البابطين» أن تضع ثوابت الاحتفاليات الثقافية التي تستحق عن جدارة أن تعلن أنها ترعى الإبداع في كل جوانبه.

٢ – لقد كانت جائزة الإبداع في نقد الشعر ملازمة لجائزة إبداع الشعر، وهذا الربط الحصيف المستنير تحقق منذ إنشاء المؤسسة ولازم مسيرتها، ويمكن النظر إلى أن بحوث الندوة المصاحبة (وهي نشاط نقدي خالص لوجه الشعر إلاّ في حالات نادرة) على أنها توسع وإضافة إلى جائزة النقد، كما ينظر إلى الأمسيات الشعرية التي يتبارى فيها الشعراء من جميع الأعمار والمستويات والتوجهات – على أنها توسع وإضافة إلى جائزة (جوائز) الشعر، وتنشيط «كوادر» في موقع «الجاهزية» للتقدم للحصول على جوائز المؤسسة فيما يأتي..

٣ – وقد حرصت الدورات على تحقيق التنوع، والتوازن، والملاءمة، في مجال اختيار الباحثين، فمع الحرص على التخصص وسلامة المنهج يواكبه حرص آخر على تنويع الباحثين بحيث لا تبدو المؤسسة – من حيث لم تقصد – ذات انتماء إقليمي أو مذهبي أو سياسي، (وهذا التجرد من كافة نزعات المرحلة أشار إليه رئيس المؤسسة في افتتاحياته، معبرًا عن حرص المؤسسة على تجنب الأيدلوجيات السياسية، واختلافات العقائد الدينية، والنزعات المذهبية)[٢١] وكذلك التنوع في رئاسة الجلسات، وإن تكن «رمزية» أكثر منها «عملية».

وفي ندوة الحوار الحضاري، حين تكون القضايا موضع البحث ذات طرفين: عربي، وغربي، وحتى في الندوة الأدبية حين يكون الشاعر المحتفى به له صورتان: عربية، وغربية، مثل: ابن زيدون، ولامرتين، ومحمد علي/ ماك دزدار، (وسعدي الشيرازي في سياق آخر: الملتقيات) فقد حرصت المؤسسة على تجنب الصوت الواحد، وأن تنفرد (الرؤية العربية) بتوجيه الرأي في الموضوع أو الشخصية، من ثم كان الحرص على أن يتحقق التنوع في كل جلسة دون إخلال بمبدأ التنوع والاختلاف (وليس شرطًا أن يؤدي الاختلاف إلى خلاف، فهذا مرهون بفكر الباحثين ومناهجهم) وبهذا يتحقق – عمليًا – أهم مبادئ حوار الثقافات، وأولها: اللقاء على أرضية (موضوع) مشترك، والالتزام بمنهج علمي معلن، وتوثيق المعلومات، وتكون المعرفة – وليست الغلبة – هي الهدف المشترك.

٤ – وفي كافة احتفالات المؤسسة: (الدورات، والملتقيات) وحتى في مشاركتها في احتفالات ثقافية تستدعيها مناسبات وطنية أو اجتماعية، فإن المؤسسة تحرص على إقامة معرض للكتب يتيح الحصول على مطبوعاتها بالمجان.

٥ – وكذلك تحرص المؤسسة على إغناء احتفالاتها سواء في الدورات أو الملتقيات كما في الحفل التقليدي الذي يقام في شهر مارس من كل عام تحت

عنوان: «ربيع الشعر» وهذا الإغناء له وسائل متعددة، تسعى إلى اجتذاب ومخاطبة المستويات الاجتماعية والفكرية المتفاوتة، بحيث يصل إلى كل مستوى ما يطلبه أو تتوق إليه نفسه، فمع معرض الكتب، تقام أمسيات شعرية، وأمسيات للغناء الشعبي وما يصاحبه من عزف ورقص، وحتى في هذا السياق الشعبي لم يكن وقفًا على الفرق الشعبية الكويتية، فقد شاركت فنون لبنان، وسورية، وتونس وغيرها في مثل هذه الأنشطة.

٦ – وتتأكد الرغبة في مد الجسور المعرفية، والسعي إلى نيل الثقة من مداخلها وبوسائلها العملية، وذلك بالحرص على ثلاثة أمور:

الأمر الأول: توجيه الدعوة إلى كبراء البلد المضيف للدورة، أو الملتقى، ممن لهم مصداقية فكرية ورصيد شعبي من التوافق، وهذا التوجه يختلف عن التقليد المألوف وهو حضور رئيس الدولة المضيفة أو من ينوب عنه في حفل الافتتاح، فقد حضر الرئيس محمد خاتمي افتتاح ملتقى سعدي الشيرازي (طهران – شيراز ٢٠٠٠م) بصفته رئيس الجمهورية الإيرانية الإسلامية، ولكنه شارك في دورة شوقي ولامرتين في باريس بعد ذلك بست سنوات (٢٠٠٦م) بصفته الشخصية مفكرًا وصاحب رؤية حضارية وثقافة عالية.

الأمر الثاني: الحرص على أن تتواصل «المؤسسة» مع الجهة المناظرة لها، أو القريبة من نهجها وأهدافها في البلد المضيف للدورة، فتتعاون معها على أداء مهمتها، إذ أن هذه الجهة المناظرة – بالضرورة – تملك إمكانات للحركة وقدرة على الفعل من خلال خبرتها بأرضها ومجتمعها: فقد أقيمت احتفالية أبي القاسم الشابي بمدينة فاس بالتعاون مع جمعية «فاس سايس» المغربية.

وأقيمت احتفالية أحمد مشاري العدواني بمدينة أبو ظبي بالتعاون مع المجمع الثقافي.

وأقيمت دورة أبي فراس الحمداني والأمير عبدالقادر الجزائري بالجزائر (العاصمة) بالتعاون والتنسيق مع وزارة الاتصال والثقافة الجزائرية، واتحاد الكتاب الجزائريين (كما كانت دورة ابن زيدون تقام في جامعة قرطبة) وكانت دورة شوقي ولامرتين في باريس بتعاون فني ومعنوي مع منظمة اليونسكو.

الأمر الثالث: إصدار الكتب التكريمية (للأحياء)، والتذكارية (للراحلين) عن العاملين الذين أثرى وجودهم خطة المؤسسة في إحياء الثقافة العربية في كافة وجوه أنشطتها. وقد بدأ التكريم بإصدار كتاب عن عبدالعزيز السريع، الذي شغل موقع أمين عام المؤسسة عددًا من السنين، وقد حرره أصدقاء المحتفى به، وافتتحه رئيس المؤسسة بكلمة وفية منه.

بعد ذلك صدرت كتب تذكارية وتكريمية عن: عز الدين إسماعيل، وأبو القاسم كرو، ومحمد عبدالمنعم خفاجي، وعدنان الشايجي، وعبدالعزيز جمعة، وكان لكل منهم أثر خاص في خدمة المؤسسة.

٧ – ومن المهم أن نراقب ديناميكية التحرك بين موضوعات الدورات، وأماكن إقامتها، وكيف كانت القاهرة حاضنة وسكنًا للبدايات (ثلاث دورات متعاقبة) حتى إذا نبت ريش القوادم أصبح الطيران في الأجواء الآليفة مطلبًا وغاية، فإذا ما استحصدت الأجنحة واستوعبت التجربة كانت الوثبة الأولى خارج الديار: إلى أقرب الجيران بالجغرافيا والتاريخ (طهران: سعدي الشيرازي – ٢٠٠٠م) ثم إلى الجار التاريخي (قرطبة – ٢٠٠٤م)، ومنها إلى باريس – (٢٠٠٦م) وحتى لا يكون مظنة التغريب أو استقطاب حوار الحضارات لاهتمام المؤسسة، تكون انعطافة دالة في اختيار سراييفو وشاعرها محمد علي (٢٠١٠م) لتكون الوثبة الكبرى إلى أقصى الأرض: بروكسل، مقر الاتحاد الأوروبي (٢٠١٣م) وفيه تتحدث مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ليس باسم الكويت، وإنما باسم الأمة العربية، والحضارة

العربية، والثقافة العربية، في حوار ثقافي علمي صريح، مواجهة مع أوروبا الموحدة. وتمثيل هذه المؤسسة الكويتية للأمة العربية وتوجيه الخطاب باسمها أوضح ما يكون في وثائق هذه الدورة.

٨ - وقد كان في بينيات الثقافة موضع رعاية منذ استقر نهج الدورات، فقد كان البارودي يقول الشعر بالعربية والتركية، وكان العدواني ينظم الموزون المقفى، كما يشكل القصيدة ذات التفعيلة، ويصنع الشعر النبطي وينظم الأغاني، وقد عرض الباحثون إلى هذه الجوانب جميعًا. وكانت هذه المرونة في تحقيق الأمانة البحثية التي أذنت بتقديم جائزة التفوق في مجال شعر التفعيلة[٢٢] منذ الدورة الثانية (١٩٩١م) جاهزة لأن تستوعب شعر الشيرازي (العربي والفارسي) وشعر ابن لعبون (النبطي) والشعر المترجم للامارتين، ولمحمد علي/ ماك دز دار، وكما أن هذه المساحات البينية المتأثرة بمختلف الثقافات تفتح الطريق إلى مجاوزة المرتكز العربي في المكان إلى القفزة التي جسدتها دورة قرطبة، فإنها هي التي فتحت الطريق إلى محور جديد هو «الحوار بين الحضارات» أو: الحضارة العربية في مقابل - وليس في مواجهة - الحضارة الغربية، وما لبث هذا المحور أن أخذ مداه التمهيدي المشبع في «قرطبة» ثم في فرنسا، لينفرد بالاهتمام، إذ يتحول فيه، أو ينتهي البحث العلمي فيه إلى قرارات في بروكسل (٢٠١٣) وفي الكلمة الختامية التي ألقاها «رئيس المؤسسة» يثبت حق المؤسسة في ريادة هذا التوجه الثقافي الحواري مع أوروبا، فيقول:

«لقد أقامت مؤسسة البابطين لحوار الحضارات سلسلة من ندوات الحوار الحضاري، في عدد من الدول الأوروبية، وأنشأتِ منظمة للحوار الحضاري.. ليتعرف كل طرف إلى الطرف الآخر على حقيقته، لا على الصورة المتخيلة أو النمطية[٢٣]»، من ثم أعلن البيان الختامي «تأسيس الهيئة الدولية للحوار والتوافق» التي تمثل الضمير الإنساني في جميع بقاع العالم، يقوم عليها نخبة من المثقفين والمفكرين والسياسيين المنشغلين بحياة الإنسان وكرامته ومصيره.

أما التقدير الخاص الذي عبر عنه نائب رئيس البرلمان الأوروبي في كلمته الختامية، تجاه «مؤسسة البابطين» فقد نبه إلى أنه وجه الشكر مرات إلى القائمين على أعمال المؤسسة، وهذا التقدير جدير بمؤسسة ذات مكانة عظيمة مثل مؤسسة البابطين التي تتعهد منذ سنوات عدة القيام بمستلزمات الحوار بين الثقافات والأديان المتعددة.

وفيما يخص المحور الثقافي وأثره في تغيير مستقبل العالم، يقول نائب رئيس البرلمان الأوروبي: «إنني مقتنع تمامًا، منذ زمن طويل - أن إجراء الحوارات الثقافية بمقدوره أن يمثل الدعامة الأساسية لبناء عالم جديد وأفضل، أكرر ذلك، وأنا مقتنع تمامًا بالأهمية القصوى التي يلعبها التلوث الثقافي «الثقافة السلبية» في تشكيل كل واحد منا»[٢٤].

حين يصبح (الهامش) موازيا ومنافسًا للمتن!!

لعله من الواضح (الآن) بطريقة لا لبس فيها أننا لا نكتب تاريخًا للمؤسسة، (فهو مكتوب موثق)، ولا نعرّف بالمتداول المألوف عند مانحي جوائز الإبداع الأدبي والفكري في الوطن العربي، فشروط الجوائز مشهرة، ويعلن عنها في الصحف كل موسم، والكتب المطبوعة تتصدر واجهة المعرض المصاحب لكل دورة. بل أجازف فأزعم أنني - في هذه الورقة - لم أوجه اهتمامي إلى تقصّي صور وروافد وأساليب «مؤسسة البابطين» في إحياء الحركة الثقافية العربية. بقدر ما وجهته إلى تحليل الصورة، وتفسير الروافد، والكشف عن أبعاد الأساليب في اتجاه إحياء الحركة الثقافية العربية. وإذا كنا أبدينا اعتناءً واضحًا في رصد الدورات الأربع عشرة: زمانًا عبر ربع قرن، ومكانًا ما بين القاهرة وبروكسل، وتنوعًا في الموضوعات والمحاور المصاحبة - فما ذلك إلى لأن هذه الدورات هي صانعة المجرى الرئيسي للنهر الثقافي الذي حفرته المؤسسة ويرتوي من زلاله ملايين البشر من أبناء الأمة العربية، وجهات أخرى مذكورة. ولأن هذا المجرى النهري الرئيسي كان المهم والمغذي لكل ما قام على شاطئيه من أنشطة مبهرة.

ثانيا: تنويعات على اللحن الأساسي

أ - الملتقيات:

وقد (اخترعت) المؤسسة خط «الملتقيات» الذي اتجه إلى الشعراء، كأنما استبطأ انتظار حلول موعد الدورة (كل عامين) كما سبق له أن استبطأ الاكتفاء بشاعر واحد شعارًا لكل دورة فتسامح في تجاور شاعرين، (لأدنى ملابسة بينهما)، وقد سمح هذا «الانفلات» المحسوب من قيود الدورات، وضوابطها الصارمة، بمرونة أكثر في الاختيار، وفي تنويع مستويات الخطاب الثقافي، ويمكن ملاحظة هذا بمجرد قراءة عناوين الملتقيات:

١ - ملتقى العيون الشعري - مدينة العيون - المغرب - ١٩٩٧م.

٢ - ملتقى محمد بن لعبون - الكويت - ١٩٩٧م.

٣ - ملتقى سعدي الشيرازي - طهران - شيراز - ٢٠٠٠م.

٤ - ملتقى الرحيل والميلاد (وجمع بين الشاعر عبدالله الفرج (الكويتي) وأمين نخلة (اللبناني) - الكويت - ٢٠٠١م.

٥ - ملتقى الكويت الأول للشعر العربي في العراق - الكويت - ٢٠٠٥م.

٦ - ملتقى محمد عبدالمنعم خفاجي، وعدنان الشايجي - القاهرة - ٢٠٠٩م.

٧ - ملتقى الشعر من أجل التعايش السلمي - دبيّ (الإمارات العربية المتحدة) - ٢٠١١م.

ليس من الإنصاف أن نضع هذه الملتقيات في «هامش» نشاط الدورات، وإن لم تكن حاضرة منذ البدء (الدورة الأولى ١٩٩٠) وقد اقترنت إقامتها بصدور الطبعة الأولى من «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» وقيام المؤسسة بتوزيعه (إهداء)

على التجمعات الثقافية في العواصم والمدن العربية. وإذا كانت الكويت (العاصمة) قد فازت مكانًا بثلاثة ملتقيات (من السبعة) فإنها - بالمكان - قد نالت حقها (المهضوم) في الدورات، أما التكوين الثقافي للملتقى، فإنه بذاته من الناحية الحيوية، ومن التنوع مثل صدور مطبوعات جديدة، وإقامة معرض للكتب، ولكنه يتفوق على الملتقيات في الاهتمام بالإنشاد وإلقاء الشعر، وإعطاء الفرصة لشعراء الصف الثاني الراحلين من حيث الاهتمام بحيواتهم، وإعادة طبع إنتاجهم الشعري، والدراسات التي تناولتهم.

ب: مهرجان ربيع الشعر

ويعقد في شهر مارس من كل عام، وهو أقرب إلى تكوين «الملتقيات» إذ يمنح فرصة أوسع لإنشاد المواهب الشعرية الجديدة (الشابة)، كما يمنح فرصة كاملة لأن تكون الكويت (العاصمة) مزدانة كل عام باحتفالية شعرية. فقد بدأ المهرجان الأول في مارس ٢٠٠٨م، واستمر في الموعد (مارس) كل عام دون انقطاع، واستعاد إلى حاضر الشعر العربي أسماء أخفاها زحام الشعراء مثل عبدالله زكريا الأنصاري، وعبدالله سنان، وأحمد السقاف وغيرهم من الكويت، ومثل محيي الدين خريّف من تونس، وشاعر البراري من مصر.

على أنه - في سياق مهرجان الربيع - أقيم في شهر مارس ٢٠١٣ م «ملتقى عبدالله سنان وشاعر البراري محمد السيد شحاتة» وبينهما الكثير من أوجه التشابه السلوكي والفني، كما أقيم في شهر مارس ٢٠١٤ م ملتقى - آخر - باسم «محمد الفايز وعمر أبو ريشة»، وبينهما الكثير من أوجه التشابه خاصة فيما يتعلق بفن الغزل، والعلاقة بالحياة جملة، وبهذا اجتمع «مهرجان ربيع الشعر»، و«مسار» الملتقيات بقصد إغناء الاحتفاليات التي تختص بها مدينة الكويت، وإكسابها بريقًا تستحقه باعتبارها أهم عواصم الشعر العربي في هذا العصر.

وهنا يمكن أن نقول إنه منذ قرنين من الزمان (وربما منذ ثمانية قرون فقد أشار ابن خلدون في سيرته الذاتية إلى شيء مما نشير إليه) كانت القاهرة قلب الثقافة العربية، كانت القلب = مركز الدائرة، ومن حولها الأطراف، وكانت القلب = المنطقة الأكثر حياة وتأثيرًا في تطلعها إلى التجديد وكثرة مبدعيها.

وكانت مناطق الأطراف (ومنها دول منطقة الخليج) بطبيعة الموقع، ونمط الحياة البدوية، وصعوبة الاتصال بالعالم الخارجي (الأوروبي خاصة) تعيش في حيز الصدى الذي يصلها من المنطقة (القلب). لقد تغير الوضع الآن، بالجهود الرائعة التي بذلتها وتبذلها الكويت في تنمية وتجديد الثقافة العربية، ورصد الميزانيات الضخمة للتأليف، والترجمة، والنشر بأسعار في متناول القارئ البسيط، والطالب الذي يشتري الكتاب من مصروف جيبه الخاص الذي نعرف مقداره. وقد مضت «مؤسسة البابطين» في الاتجاه نفسه، وإن التزمت بدائرة الإبداع الشعري وما يتطلبه إحياء وتجديد وتشجيع هذا الإبداع من مساندة ومتابعة علمية، من ثم حدث التوازن الثقافي بين القلب والأطراف، فأصبح الجهد مشتركًا، والحوار ممتدًا، والغايات واحدة أو متقاربة جدًا.

ونعود إلى مهرجان ربيع الشعر، فنقول إنه في مهرجان ربيع الشعر (السنوي) تحقق توازن بين ثلاثة مطالب تلتقي عند هدف أساسي هو أن يكون الشعر حاضرًا دون انقطاع في حياتنا الثقافية، وأن يكون لمقر المؤسسة نصيب مستحق في كل عام. أما المطالب الثلاثة فأولها: إعطاء فرصة واسعة لشباب الشعراء للإنشاد، ومواجهة الجمهور، وسماع انطباعات النقاد، وثانيها: استمرار الاهتمام بشعراء الصف الثاني من الراحلين أو الأقل (نجومية) في زمانهم، وثالثهما: استضافة شاعر كبير من ذوي الحضور الجماهيري ليقدم باقة من أشعاره. وقد تحققت هذه المطالب الثلاثة.

وإذًا، فإننا لا نعمد إلى إحصاء أوجه نشاط المؤسسة في مجال الثقافة، ولكن نعنى بإظهار خصوصية هذا النشاط من حيث إنه مبتكر لا يقلد ولا يتعقب خطى

تجارب سابقة، ومن حيث إنه موجه إلى الجمهور العام حريصًا على مخاطبة كافة مستوياته الاجتماعية والثقافية، مقدمًا لكل منها، ومستعينًا بعناصر من صميمها – على تفاوتها – في توجيه الرسالة، وفي تلقيها على السواء.

وفي الفقرة الآتية – الأخيرة – من هذه الورقة، سنقدم تحليلًا غير تقليدي، أو تعليلًا إذا شئت، لما يعيشه الوطن العربي الإسلامي من أزمة ثقة، وتشعب في الأهداف إلى حد التنافر بين قطاعاته أو جماعاته، وكيف أن هذا في جوهره يعود بأزمة المجتمع إلى أزمة في الثقافة: في المفاهيم وفي أساليب العمل الممكنة والمشروعة لبلوغ هذه المفاهيم، وسنرى كيف أن «أزمة الثقافة» تفتح الطريق إلى الجمود والتخلف والتنكر للمستقبل، إذ يتحول «الماضي» إلى «مستقبل» وهذا ضد طبائع الأشياء، وضد ما يكتنز العقل الجمعي من خبرات التجريب، فهذا التجريب هو الملوّن الأساسي والفاعل في العقل، والعقل يدرك أن من المحال أن يصبح الماضي مستقبلًا نسعى إليه، ليس لمخالفة هذا لقوانين الزمن وحدها، وإنما لأن التاريخ لا يعيد نفسه، وأن الأحداث، حتى وإن تشابهت في ظاهرها، أو تقاربت، فإنها، في جوهرها، ينطوي كل منها على شروطه المميزة له، والتي لا تجعله – بأية حال – مجرد «صورة طبق الأصل» يمكن استعادتها بالوسائل التي صنعتها في سياقها الزمني الماضي أو القديم.

القول فيما للثقافة من أثر في تكوين الإنسان

لا تزال لدينا أسئلة عالقة، ربما أكثر من تلك التي حاولنا أن نجيب عليها!! منها: هل كان الأوفق أن تكون هذه الفقرة بمثابة المدخل لما سبق ذكره، بدلا من أن تكون في الختام؟ وهل ترانا قد حصلنا على تعريف المتلقي – وليس لنا أن نصادر حكمه فنسأله إذا ما كان قد وجد فيما ذكرنا مقنعًا أم لا – بدور «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» في إحياء الحركة الثقافية العربية؟

مهما يكن الجواب، فهذا ما جرى، ولا أملك، وقد انتهيت منه - إلاّ أن أنسب إليه كما ينتسب إليّ، وأن أوضح سبب اختياري، ليس من موقع الدفاع بل من موقع الاقتناع والرؤية الخاصة.

إن كتاب التعريف بالمؤسسة، في طبعته الثانية أضاف كلمة واحدة إلى العنوان في الطبعة السابقة: «سنوات من العطاء الثقافي» ووصف العطاء بأنه ثقافي هو الإضافة المقصودة، وفيه مغزى عميق على علمنا بأن العطاء «المالي» الماثل في الجوائز السخية، وفي الحرص على عدم حجب الجوائز ما أمكن (ولم تحجب غير جائزتين على مدار ربع قرن منح فيه ما يتجاوز عدد المائة من الجوائز)، وفي إصدار المطبوعات، التي تلاحق المناسبات، فضلًا عن تخصيص المنح الدراسية لطلاب من شرقي آسيا، ومن أقطار أفريقيا، وبناء المدارس، وعقد دورات لتعليم العروض العربي، والنحو.. إلخ.

ويبقى معجم/ معاجم البابطين: «للشعراء العرب المعاصرين»، وقد طبع ثلاث طبعات، يزيد عدد الشعراء مع صدور كل طبعة ليلاحق الأسماء المستحدثة ويمنحها علامة الحضور في عصرها، ويشجع فيها الموهبة الكامنة، أما «معجم شعراء البابطين للقرنين التاسع عشر والعشرين»، فقد تجاوز قدرات معاجم الشعر والشعراء منذ عرفتها العربية، حتى ظهور طبعته الأولى (٢٠٠٨) في خمسة وعشرين جزءًا.. على أنه (وقبل أن يجف عرقه) بدأت المؤسسة تأخذ أهبتها لإصدار «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات (٦٥٦ - ١٢١٥هـ/ ١٢٥٨ - ١٨٠٠م)» هذه المعاجم، في تتابعها دون توقف، على ما هي عليه من دقة التوثيق، والحرص على تحديث المعلومات، وحسن اختيار نماذج الشعر، وتوصيف خصوصية كل شاعر (وهم آلاف) والتعريف بما أبدعه، وبما كتب عن شعره من نقد[٢٥]، مع المستوى الطباعي الراقي، الذي لا يضاهي، لا نسأل في: كم أنفق راغي المؤسسة من حر ماله، فقد يصعب الحصر، أو لعل عبدالعزيز سعود البابطين نفسه لا يحبذ هذا، ولا يريد أن يأخذ به خبرًا، وقد رأيناه يشارك بشعره في الملتقيات، وفي مهرجانات الربيع، فلا تجد اسمه

يفتتح قوائم الشادين بأشعارهم، أو يكون ختامهم، وإنما هو شاعر في وسطهم، لا يمنح نفسه شارة خاصة ولا يلفت إليه الأنظار بأية وسيلة. وهذا أمر يدركه أصحاب الفكر الواعي والعاطفة الراقية بالفطرة. وهو من خواص «المثقف الحقيقي»، الذي ترتّب مشاعره على تقديره الإنسان بما هو إنسان، بصرف النظر عن جميع المكتسبات (المضافة)!! ولا أزال أذكر مواقع جلوسنا في طائرة خاصة حملتنا من القاهرة إلى دمشق، لتحملنا مجددا إلى طهران في «ملتقى الشيرازي»، فقد كان راعي المؤسسة آخر الصاعدين إلى الطائرة، ومقعده في آخرها، شأن المضيف المثقف الذي استوعب آداب أمته العربية وهذا شأن ثقافي/عملي له أثره الحميد في جمهرة المشاركين..

لقد سكتت هذه الورقة عن أنشطة متعددة تدخل في صميم «إحياء الحركة الثقافية العربية» وكل واحد منها: مثل المطبوعات التي أجيد اختيار موضوعاتها وقدمت إلى القارئ العصري محققة مدققة، مشروحة، ومثل المعارض التي تغتنم كل مناسبة لتجدها فرصة لتقديم هذه المطبوعات إلى كل راغب فيها، دون ثمن. ومثل المعجم، وهو المعجم الوحيد في تاريخ الشعر العربي، منذ كانت معاجم الشعر، وإلى اليوم، الذي يمتد من جانبيه: زاحفًا إلى شعراء الزمن الماضي قرنا بعد قرن، حتى يكتشف منابعه، وممتدًا إلى شعراء الزمن الآتي، حتى يلاحق كل ما يستجد في رواقه الممتد الجاهز لاستقبال كل ما يأتي، وقدمت ترجماته (وهي آلاف) وفق نسق موحد، ومعيار ثابت يحتكم إلى الفن الخالص، وليس إلى الشهرة في أيٍّ من اتجاهاتها، أو الإعجاب المرحلي مهما كانت دوافعه.

إن «الثقافة» هي العنصر الحاضر والثابت في كل ما تمارسه «المؤسسة» من أنشطة، وهذا الحرص على الثقافة قد يحمل – في طياته – الرغبة في تجنب السياسة بصراعاتها وانحيازاتها غير الثابتة وغير المأمونة، وتجنب قضايا العقائد والأديان، وهي بالضرورة والمشاهدة والشهادة عبر القرون، لا تخلو من دوافع الخصومة

والاختلاف، والانحياز لفريق للرد على فريق «ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين. إلا من رحم ربك ولذلك خلقهم..»[٢٦]، أما الثقافة فهي اهتمام بالإنسان فيما هو به إنسان، فإذا كان التوجه إلى الثقافة العربية فإن هذا يعني أن اهتمامها الأول بالإنسان العربي، بما لا يناقض الأهداف الإنسانية في أي مكان أو عصر أو جنس، لأن «الثقافة» تعتصم بالقيم، والقيم لا تتناقض: هل يتناقض العدل مع الحرية؟ هل نتصور تناقضا بين السلام وإرادة الخير؟! هذا – إذًا – هو مرتكز التوجه الثقافي لدى «مؤسسة البابطين» من ثم حرصنا على رصد أنشطة الدورات والملتقيات، وندوات ربيع الشعر، وكل ما يأخذ طابعا احتفاليًا يجتمع حوله الناس ويتفاعلون مع الموضوعات المعدة سلفًا، وبإمكانهم الإعلان عن رأيهم فيها في الساعة ذاتها، فهنا تلتقي ثقافة المادة المقدمة، مع ثقافة الأداء، وثقافة التلقي، حيث تتم دائرة المعرفة ما بين: المرسل والرسالة والمرسل إليه، ويحكم على وسيلة الأداء، ويقاس ردّ الفعل في الموقف ذاته، وفي اللحظة ذاتها!!.

هذا برهان «المؤسسة» الذي يعلن عن سمو الرسالة ورقيّ الوسيلة معًا، فإذا لاحظنا أسلوب اختيار أعضاء أمانة المؤسسة، والعدل في القسمة بين الأقطار العربية، ولاحظنا ديموقراطية اتخاذ القرار، والحرص على التنقل بين العواصم والمدن (على مساحة العالم) ورأينا كيف «اكتشف» معجم الشعراء العرب المعاصرين مجتمعًا شاعرًا مثل «موريتانيا» لم يكن لنا به علم، وكيف عرفنا بشعراء جزر القمر، وشعراء يكتبون أشعارهم بالعربية في بلاد لا تتكلمها.. أدركنا المعنى الحقيقي، والمدى الرائع الذي استحضرته وسائل «المؤسسة» وضخت في شرايينه دماء العربية بكل موروثها الثقافي التاريخي الرائع.

في عبارات مسكوكة تاريخية أو حديثة تتجلى قيمة الثقافة، بأنها حقيقة الإنسان نفسه، فإذا قال سقراط لمحدثه: تكلم حتى أعرفك. فإن أوائلنا العرب قالوا: المرء مخبوء

تحت لسانه، والمرء بأصغريه: قلبه ولسانه!! والآن تتداول عبارة: قل لي ماذا تقرأ أقل لك من أنت!!

هذه حقائق وجودية (حقائق الإنسان بما هو موجود – كائن اجتماعي يعيش بين الناس ولا يستطيع الحياة دون تبادل وسائل المعيشة معهم) بما يعني أن العمل في اتجاه تقارب المفاهيم، وتوسعه مساحة التسامح، ترتيبًا على احترام مبادئ التعايش، وطبيعة الاختلاف لعوامل موضوعية وتاريخية.. إلى آخره، كل هذا الجهد الثقافي هو جهد في سبيل الرقيّ بالإنسان ومن ثم الحفاظ على سلامه الروحي، وبنائه العقلي، وإيمانه بخيرية الحياة والوجود.

نعود في هذه الفقرة الأخيرة إلى إحدى إضاءات مالك بن نبي في كتابه: «مشكلة الثقافة»، يقول: «من الواضح أن الضمير الإنساني في القرن العشرين لم يعد يتكون في إطار الوطن أو الإقليم، هذا مع اعترافنا بأن أرض المولد التي يعيش عليها الناس تمدهم بالبواعث الحقيقية لمواقفهم العميقة. غير أن الضمير الإنساني في القرن العشرين إنما يتكون على ضوء الحوادث العالمية التي لا يستطيع أن يتخلص من تبعاتها، فإن مصير أي جماعة إنسانية يتحدد جزء منه خارج حدودها الجغرافية، فالثقافة أصبحت تحدد أخلاقيًا وتاريخيًا داخل تخطيط عالمي...»[٢٧].

ولنا على هذا القول إضاءات قد تكون مطلوبة:

١ – إن مالك بن نبي ألف كتابه «مشكلة الثقافة» عام ١٩٥٩ – أي في منتصف القرن العشرين، مع هذا فإنه فطن بوعي وقوة إلى سطوة الثقافات الأخرى (المتقدمة بوسائلها القادرة على التخطي والاقتحام) وقدرتها على تشكيل الضمير ومن ثم التحكم في التصورات والأفكار، فما بالنا – ونحن نجتاز العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، وقد ارتفعت منذ عقدين دعوات « العولمة « بادئه بحرية الاقتصاد، زاحفة ومتطلعة إلى حرية الثقافة، وتملك من وسائل التوصيل والإبهار ما يتجاوز

قدرتنا على إبطاء الأثر أو إبطاله أو التصدي له بالتفنيد والرفض، كيف ستكون صورة الضمير (العالمي)، ومن ثم (العربي) في الزمن القريب؟!.

٢ - ونعيد «قراءة» الدورات والملتقيات، التي عقدتها «المؤسسة» خارج إطار الوطن العربي، ما بين إسبانيا، وفرنسا، وطهران، والبوسنة، وبلجيكا، وكيف كانت هذه الملتقيات: موضع تقدير عظيم من قيادات المؤسسات السياسية والثقافية في تلك الدول. ونقرأ ما ترتب على اللقاء بين منشئ المؤسسة وراعيها، وشخصيات هذه الدول من إنشاء كراسٍ وتخصصات لدراسة اللغة العربية وآدابها، وتخصيص منح دراسية في مستوى طالب الجامعة، وما قبلها. وليس أقل في الأهمية أن نشير إلى ما ترتب على هذه اللقاءات الثقافية، المتحررة من أغراض السياسة وألاعيب الاستعلاء السلطوي، من تقارب وتفاهم وثقة واحترام. كثيرا ما دلت قيادات أوربا على الضنّ به على العرب (شعبًا) وعلى قياداتهم أيضًا، لعوامل متعددة، ولكن: حين امتدت إليها يد المؤسسة بتاريخها وتجربتها الثقافية الجليلة، وتوجهها الإنساني، ورغبتها الحقيقية في سيادة السلام والاحترام المتبادل القائم على التفاهم عبر الحوار والسعي إلى تقارب الثقافات - فازت «المؤسسة» بما لم تستطع جهات رسمية (عربية) عديدة أن تحققه!!.

هل من المبالغة أن نقول إن الثقافة هي العامل المؤثر في أن يسود السلام الاجتماعي، أو أن يتعرض هذا السلام للقلاقل؟ وأن الثقافة هي المسؤولة عن تنمية الرغبة في التقدم والتفكير في المستقبل، أو الهرب إلى الماضي وعبادته، أو الغيبي والاكتفاء به؟ وأن الثقافة هي الرابط أو المادة اللاصقة (اللحام) الذي يربط سبائك أي مجتمع هو بالضرورة من قطاعات أو محاور أو مناطق أو أعراق بينها فروق، وأن تشرذم الثقافة الواحدة وتمزقها إلى «ثقافات» هو المقدمة للاحتراب أو على الأقل: التنابذ وضياع الهوية؟.

في دراسة ذات مغزى نجد على صحتها دلائل مما نعيشه راهنا، وهي بعنوان: «عن الأساطير التأسيسية لتيارات الإسلام السياسي». يرى الكاتب[٢٨] أن دعوات/ أفكار المدينة الفاضلة على نبالتها لم تتحقق على أرض الواقع مطلقًا، وكذلك دعوات الأديان. تقول العبارة الاستهلالية في الدراسة: رغم نبلها، لم تكن الأفكار اليوتوبية، أي تلك الباحثة عن عوالم مثالية، فاعلة في التاريخ الإنساني، إذ لم يستطع المؤمنون بها أن يحققوها على الأرض، بل يمكن القول إنها استخدمت، كالأديان أحيانًا، ركيزة لفرض الهيمنة السياسية، بدلًا من أن تلعب دورها الأصلي، كمصدر إلهام للضمير البشري، يسهم في حصر نزعات الشر والقبح في التاريخ الإنساني الطويل[٢٩].

ثم يعرض الباحث لأهم ما تضمنت المدن المثالية بدءًا من أفلاطون، ومرورًا بيوتوبيا توماس مور، ومدينة الله للقديس أوغسطين، كيف انطوت هذه المدن المتخيلة على استعباد العبيد والنساء والأطفال بدلًا من مكافحة الرق، وكيف احتقرت الفكرة الديموقراطية.. إلخ، وفيما يخص القديس أوغسطين فإنه فصل بين المدينة السماوية والمدينة الأرضية، وبالطبع فإنه قدم مدينة السماء، مختصرًا لهذه المدينة السماوية في الكنيسة، والمدينة الأرضية في الدولة التي هي مدينة الإنسان، وربما مدينة الشيطان، «تلك التي لا تملك أية سجايا أخلاقية خاصة بها، ومن ثم فإن ما يحدد كونها مدينة الإنسان أو الشيطان إنما هو قدرتها على العمل في خدمة الكنيسة»[٣٠] وإذ يمضي الباحث (صلاح سالم) في إبراز أهم ملامح «اليوتوبيات» المتعاقبة تاريخيا، تلك الملامح الحالمة، الشاطحة وراء تصورات نظنها مثالية، على أسس دينية أو مبادئ اشتراكية.. إلخ، فإنه يصل إلى (الإسلام السياسي) دون تفصيل أو فصل بين تياراته وأنماط تفكيره، ودرجات اعتداله أو تشدده، فإنه (الباحث) يرى أنها جميعها تنتهي إلى غاية واحدة تهيمن ذات مرحلة من مراحلها فالظاهرة برمتها تنهض على منطق واحد في النهاية، وهو أن ثمة إمكانية لأن يشرف المقدس (مباشرة)، أي بنفسه، على تفاصيل حركة (الدنيوي)، ولا يكتفي بتقديم التوجيهات وإلهام الغايات فقط، وأن يبقى

في الوقت نفسه مستقلا عن هذا الدنيوي، فلا يصير (مدنسا)[٣١]. ويقدم الباحث شرحًا يعتمد على ممارسات مشاهدة تستند إلى مبادئ وأقوال هي نقيض لها، ومع هذا تأبى أن تناقش شرعية وسلامة العلاقة بين المقدمات والنتائج، فيقول:

«وهكذا لا يكون عجيبًا أن تقود أكثر الأفكار نبلًا وطهارة، في لحظة معينة، إلى أقبح الأفعال وأكثرها دناءة في لحظة أخرى تالية، فباسم الله، نور السموات والأرض، يتم قتل الأطفال بلا معنى أو ذنب وهم أحباب الله، ويجري التنكيل بالنساء وهم رعايا الله، والتمثيل بالجنود القائمين على الحدود وهم المجاهدون حقا وفعلاً في سبيل الله. والأعجب من ذلك أن يقع ذلك بيدي شخص يدعي أنه أكثر إسلاماً من العوام، وأكثر حرصا على طاعة الله، والكارثة أنه قد يكون صادقًا حقًّا فيما يعتقد عندما استبطن اعتقاده هذا، غير أن المسافة الزمنية الفاصلة بين انبثاق الفكرة في ضميره، وتحركها نحو ذراعه، عبر قنوات إرادته وتربيته وتثقيفه، قد امتلأت بشتى أنواع الآفات، وكل أشكال المدنس من كهانة بادية لدى أمير، ومصالح دنيا تحولت إلى شر مستطير، ومصاعب واقع وآلام حياة ورغبات بشر، وأهواء حكام تصوغ شبكة معقدة تتوه فيها الحقيقة، وتنطمس الروح، ويتحول معها الحب المفترض أنه من روح الله، إلى الحقد الذي هو نفسه الشيطان. ومن حركة الروح على الطريق من الحب المقدس إلى الحقد المدنس، تتصاعد المواقف وتتطرف الأفكار وصولًا إلى لحظات الانفجار»[٣٢].

يرتب الكاتب هذه المفارقة والتناقض بين الايمان النظري، والسلوك العملي طرح قضايا الوطن والمواطنة ومفهومها بين الديني والدنيوي، ومفهوم الهوية الدينية وكيف يكون استدراجًا إلى الانفصال عن تيار الحضارة وحركة التاريخ، وغير هذا مما يؤدي إلى أن يعيش الفرد، وتعيش الجماعة – المتعلقة باليوتوبيا الحالمة بإمكان تحققها على أرض الواقع – معزولة عن العالم، كأنما تعيش تاريخها الخاص قسرًا، أو: خارج التاريخ الإنساني العام!!.

وقد نجد تفسيرًا آخر لهذه المدن الحالمة بتصورات يراها أصحابها أنها تحقق للإنسان (الأرضي) حياة (سماوية) يحلمون به دون أن يعنّوا أنفسهم بالتفكير بأن أحلام النوم قد تتحقق، أما أحلام اليقظة فإنها غير قابلة للتحقيق!![٣٣].

هذا ما ينبغي الالتفات إليه والاهتمام به: أن المؤسسة لا تصدر في غايتها بالثقافة العربية عن مفهوم تقليدي جامد، متقولب في صيغ متوارثة لا يستطيع أن يتجاوزها. كانت المؤسسة تهتبل المناسبات لتضخ مزيدا من التنوع الثقافي أينما حلت؛ ففي «ملتقى الرحيل والميلاد»: ضمن إسهامات المؤسسة في احتفال الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية (العام ٢٠٠١) امتد احتفال المؤسسة بهذه المناسبة على مدار العام: فأصدرت المفكرة الشعرية، وأقامت أمسيتين شعريتين عن فهد العسكر ومحمود شوقي الأيوبي، وأقامت مسابقة شعرية، وأصدرت ديوان مختارات شعرية في خمسة مجلدات شملت جميع الأقطار العربية، كما أصدرت نسخة كاملة من ديوانيْ المحتفى بهما في الدورة: أمين نخلة وعبدالله الفرج... والمعنى أوالمغزى أن هذه المؤسسة لا تجد مجالًا لاجتذاب المواطن العربي، في أي قطر كان، إلى تلقي منتجها إلاّ سعت إليه وأغرته بالإقبال عليها، وهذا هو العلاج الناجع الذي عجزت عن تحقيقه الأجهزة الحكومية العاملة في مجال الثقافة، على الرغم من تنوعها واعتمادها على كوادر من الموظفين جرارة، ومتمرسة، ولو شاءت لفعلت، ولكن سعيها، هو ما أدى إلى وجود أولئك المنابذين لمجتمعاهم، الراضين بالخروج من التاريخ اقتناعًا أو ثمرة لثقافة العزلة، والسعي إلى تحقيق الأساطير المستحيلة.

في قرطبة (عام ٢٠٠٤م) أعرب رئيس جامعتها في خطاب الافتتاح عن شكره لثقة مؤسسة البابطين بجامعة قرطبة، معلنًا استعدادها للتعاون مع البلدان العربية في مجال التعليم والبحث ومختلف النشاطات الثقافية، والمبادرات التي تحث على الحوار والتقارب من أجل السلام والتقدم.

هنا لابد أن نلاحظ رغبة التوسع النابعة من تقييمه لجهد «المؤسسة» التي تولت الأمر كله، ففي كلمته يشير إلى استعداد جامعته للتعاون مع الدول العربية(!!)، كما يضع الحوار المشترك (المتوقع) في إطار السلام والتقدم.

وفي باريس (عام ٢٠٠٦ م) يقول السيد محمد خاتمي متحدثًا عن توجهات «مؤسسة البابطين الثقافية»، وعنايتها بالحوار بين الحضارات:

«... ليس من العبث أن يكون عالم الأدب هو البناء الهيكلي لفهم العالم والحياة، وهو مخزون القيم الإنسانية المهمة التي تظهر بأشكال مختلفة خلال المراحل التاريخية.

إن اعتبار رجال الأدب العظام ضمن كبار المصلحين الأنبياء الإلهيين مبالغة لا تخلو من لطف. إنها توصيف لمرحلة أخرى من الخلقة – يبدو وكأنها – يجب أن تنفّذ بيد البشر. ولهذا السبب فإن الأدبيات تعتبر مظهرا للنخب العلمية، وجسرًا بين عالم الواقع والقيم العامة الإنسانية المطلقة، وبين الشخص الذي يجسّد العالم الإنساني. إن الأخلاقية العالمية قد ولدت وانتشرت مع الأدب بوجرهه المتنوعة، وانتقلت بين الأجيال.

إن التفاهم حول العالم، ومع العالم، هو حصيلة الأدب، وبتعبير أدق هو رسالة الأدب. إن اعتبار أدب كل قوم هو مرآة أولئك القوم، والكتاب الذي يدون وقائعهم المهمة في حياتهم التاريخية ينبع من هذه الحقيقة، ويشكّل جانبًا من بناء الأدب الشامخ، ويمثل الوجه المفهوم لظاهرة تسمى البشر»[٣٤].

وفي افتتاح دورة معجم البابطين (الكويت ٢٠٠٨م) يقول: دولة الأستاذ فؤاد السنيورة رئيس وزراء لبنان (السابق) عن النشاط الثقافي والحوار الحضاري الذي تقوده المؤسسة: «إن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الزاهرة حققت الكثير عندما هدفت منذ قيامها لصون الموروث التاريخي والحضاري وتطويره، بما يدفع إلى الإسهام والاستلهام، لكن الأزمنة الحديثة التي شهدت انقلابات هائلة

في حياة الأمم حاولت تنحية الشعر والخطابة عن مركز الصدارة بوضع الاقتصاد والسياسة في واجهة الاهتمام، ثم أظهرت الأزمات السياسية والاقتصادية المتلاحقة وتداعياتها على صعيد النمّو والاستقرار أن البشرية بحاجة للرؤية الشمولية التي تمزج الثقافة بالاقتصاد والسياسة للنجاة من هذه التداعيات، وأن المؤسسة أصبحت أكثر شمولية في النظرة عندما أفردت موضوعا ثانيا لأنشطتها الدورية إلى جانب الشعر، يتعلق بالحوار بين الثقافات والحضارات والأديان»[٣٥].

أما عن صدور «معجم البابطين لشعراء القرنين التاسع عشر والعشرين» – بصفة محددة، فيقول عنه الأمير الحسن بن طلال، رئيس منتدى الفكر العربي، في عمان: «هذا العمل المعجمي الموسوعي يشكّل علامة فارقة في كمه ونوعه. ومثل هذه الأعمال التي تشكل الطفرات هي دنيانا الثقافية والفكرية التي نحن أحوج ما نكون إليها، طفرة كهذه تجبّ آلاف، بل ملايين الأعمال المتشرذمة المتناثرة، فلا يوثق هذا العمل الشعر فحسب، وإنما ينعش النفوس أيضًا، ويبث فينا روح العزم وروح البهجة التي كدنا أن نفقدها في زمن الانكسار»[٣٧].

ويقول عبدالعزيز سعود البابطين، في افتتاح دورة ابن زيدون (قرطبة ٢٠٠٨م):

«ونحن في مؤسسة جائزة عبدلعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – وهي من مؤسسات المجتمع المدني – كان مطمحنا – منذ أولى خطواتنا قبل عقد ونصف من الزمن – أن نتحرر من التحيزات السياسية والمذهبية التي تمزق النسيج الاجتماعي، وأن نجعل من المؤسسة ساحة يتجاذب فيها المثقفون العرب – على اختلاف اتجاهاتهم – أطراف الحوار للنهوض بالشعر العربي، وبالثقافة العربية، وقد استطعنا أن نتجاوز الجدران العازلة لنقيم لحمة ثقافية تؤسس للحمة سياسية مستقبلا»[٣٧].

وهذه إضافة أخرى – أخيرة – لا نقول عن أهمية الثقافة والمعرفة كما بثتها «مؤسسة البابطين» لأقصى مدى توصلت إليه، بل عن أن مستقبل الأمة العربية واستحقاقها أن تكون حاضرة بقوة في واقع هذا العصر مرهون بنشر هذه الثقافة، بالتنوع والحيوية والإيمان الذي نعهده فيها منذ كانت.

****

الهوامش والمصادر والمراجع

(١) نتبارك بذكر هذه الآية الكريمة في صدر هذه الورقة، وهي الآية رقم ٦١ من سورة «الصافات».

(٢) هذا البيت متداول في مثل ما نواجهه، وهو لشاعر مجهول اسمه خِراش (بكسر الخاء) خرج للصيد، فواجه سربًا من الظباء، ولكثرة وجمال ما تجمع حوله تردد في أيها يصيد، فضرب مثلًا لمن تكاثرت من حوله الأهداف، فأخذ يتنقل بينها.

(٣) نشر كتاب «الكويت والتنمية الثقافية العربية» في سلسلة «عالم المعرفة» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - رقم ١٥٣ - سبتمبر ١٩٩١ - ينظر - بصفة خاصة - القسم الثالث (ص ١٨٥ - ٢٧٥) بعنوان: «تناغم الأداء».

(٤) نصّ الكلمة في كتاب: «سنوات من العطاء» - ص ٥٦.

(٥) صدر للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين ديوانان: «بوح البوادي» عام ١٩٩٥، و«مسافر في القفار» عام ٢٠٠٤ - ولا نشك في وجود قصائد أخرى من الشعر النبطي (الشعبي باللهجة الخليجية) لم يجمعها ديوان بعد، وإن أنشد بعضًا منها في بعض المناسبات والمواقف وكثيرا ما ينشد في احتفاليات المؤسسة من شعره الجديد.

(٦) عبدالعزيز سعود البابطين: من مقدمته لكتاب: «سنوات من العطاء» ص٣ ومن الواضح في هذا الاقتباس أن الهدف القومي هو المسيطر على التوجه، وفيه تتماهى الكويت في انتمائها العربي وسعيها إلى إحياء الصفحات الزاخرة مما يمكن أن يعد من التاريخ المشترك، إذ يعرف هؤلاء الشعراء جميعا بأنهم المعبرون عن الوجدان العربي، وثقافة اللسان العربي.

(٧) «تاريخ الكويت» كتاب ألفه الشيخ عبدالعزيز الرشيد عام ١٩٢٦، والشيخ من تلاميذ ومريدي الشيخ محمد رشيد رضا، الذي زار الكويت ووجد في أبنائها ترحيبا بنزعته المجددة، كما وجد معارضة شديدة من فريق آخر.

(٨) خليفة الوقيان (الدكتور): إبحار مع القلم: مختارات من كتابات صحافية - ط أولى - الكويت ٢٠١٣ ص٢١.

(٩) المرجع السابق - ص ٤٥٨.

(١٠) في مجال الاستراتيجية الثقافية - تحديدًا - هناك مشروع مكتمل، كانت ترعاه جامعة الدول العربية، وأخذت الكويت - بقيادة الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الدولة المثقف - مسؤولية تنفيذه، وقد اكتمل في ست مجلدات نشرت تحت عنوان: الخطة الشاملة للثقافة العربية، منذ عام ١٩٨٤، ثم أرسلت إلى النسيان، فلم يطبقها أو يطبق بعضا منها أي قطر عربيّ، مع أن نخبة رشيدة مع مثقفي هذه الأقطار هي التي وضعتها.

(١١) أحمد أمين: زعماء الإصلاح في العصر الحديث. وقد مضى ولده الدكتور جلال أمين على خطة أبية يكتب عن العظماء، ويكشف عن مناحي تميزهم الفكري، وفي هذا الاتجاه ألف من بين كتبه الكثيرة: «شخصيات لها تاريخ» و«كتب لها تاريخ» و«شخصيات مصرية فذة» وغيرها.

(١٢) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة - ترجمة عبدالصبور شاهين - دارا لفكر - دمشق ط١٢ ص ٢٩-٣١.

(١٣) مالك بن بني: المصدر السابق - ص ١٠٩.

(١٤) مالك بن نبي: المصدر السابق: ص ١١٧.

(١٥) مالك بن نبي: المصدر السابق - ص ٤٧.

(١٦) زكي نجيب محمود: قصة نفس - ط ثانية - دار الشروق - القاهرة ١٩٨٣ - ص ١٦.

(١٧) زكي نجيب محمود: قصة عقل - ط أولى - دار الشروق - القاهرة ١٩٨٣ - ص ١١٣.

(١٨) زكي نجيب محمود: قيم من التراث - ط أولى - دار الشروق - القاهرة ١٩٨٤ - ص ٧.

(١٩) زكي نجيب محمود: المصدر السابق - ص ٦.

(٢٠) الإشارة هنا تستهدي ما جاء بالآية الكريمة: «مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل، في كل سنبلة مائة حبة..» الآية ٢٦١ من «سورة البقرة»، والآية الكريمة: «مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة...» الآية ٣٥ من «سورة النور».

(٢١) سنوات من العطاء – ص ٣٩.

(٢٢) فاز بهذه الجائزة الشاعر السوري حسان عطوان، عن ديوانه: «معمودية الدم» يراجع: «سنوات من العطاء» – ص ١٨.

(٢٣) ينظر نص كلمة رئيس المؤسسة في ختام جلسات الحوار مع البرلمان الأوروبي في بروكسل (٢٠١٣) في كتاب: أعوام من العطاء الثقافي – الطبعة الثانية ص ٦٩.

(٢٤) تنظر مقتطفات من كلمة نائب رئيس البرلمان الأوروبي في المصدر السابق نفسه وبخاصة ص ٦٩.

(٢٥) في دورة معجم البابطين (الكويت ٢٠٠٨) قدم كاتب هذه الورقة دراسة مقارنة عن معجم القرنين ومعاجم التراث. وأتشرف بأنني كتبت ترجمات آلاف من شعرائه، وقدمت توصيف أشعارهم بإجمال ودقة ما أمكنت العبارة، في حين نهض الدكتور محمد فتوح أحمد باختيار ما ينشر من قصائد المترجم له، ومراجعتها. والدراستان في كتاب «دورة معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين» – الذي أصدرته المؤسسة – الكويت ٢٠١٠.

(٢٦) الآية ١١٨ والآية ١١٩ من سورة هود.

(٢٧) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة (مصدر سابق) – ص ١٢١.

(٢٨) كاتب المقال: صلاح سالم، عرفته المطبوعة بأنه كاتب ومفكر بجريدة الأهرام – القاهرة. والدراسة بمجلة «شؤون عربية» – مجلة قومية فصلية، تصدر عن الأمانة العامة لجامعة الدول العربية – العدد ١٥٨ (صيف ٢٠١٤) –.ص ١٤٨ – ١٥٩.

(٢٩) المقال السابق – ص ١٤٨.

(٣٠) المقال السابق – ص ١٤٩.

(٣١) المقال السابق – ص ١٥٢ – والكاتب – فيما نرجح – يعبر عن مقولة سائدة، خلاصتها أن العمل الديني (المقدس) ينبغي الا يلتحم ولا يتداخل مع العمل الدنيوي (المدنس) وإلاّ أصابه رشاش من دنس الدنيوي، الذي يعبر عنه بالسياسي.

(٣٢) السابق – ص ١٥٢ – ١٥٣.

(٣٣) يصف كرين برينتون، في كتابه: «تشكيل العقل الحديث» – يصف جمهورية أفلاطون، ويوتوبيا توماس مور بأنهما من صنع فيلسوفين ميتافيزيقيين، مثاليين، ثم يقول: «وهما رجلان من ذوي العقلية المرهفة، راودهما أمل في أن تسمو الروح على الجسد... ولكن كلا منهما له نزوع استبدادي، يؤمن بالإذعان الكامل للسلطة، ولا يدرك – كما هو واضح – تغيّر العلاقات البشرية كعملية مطردة، ناهيك عن التطور. ويبدو أن أكثر من تصدوا لابتداع مدينة فاضلة (يوتوبيا) كانوا من ذوي مزاج سلطوي، على الرغم من أنهم، بما في ذلك كارل ماركس، سطروا على الورق فكرة تلاشي وزوال الدولة كمثل أعلى نهائي، أو هدف آخر فوضوي بعيد».

ينظر: تشكيل العقل الحديث، لمؤلفه كرين برينتون – ترجمة شوقي جلال – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١ – ص ٤٣.

(٣٤) سنوات من العطاء – ص ٤٦، ٤٧.

(٣٥) سنوات من العطاء – ص ٥٥.

(٣٦) سنوات من العطاء – ص ٥٧.

(٣٧) ينظر نص كلمته في حفل الافتتاح – سنوات من العطاء – ص ٣٩.

****

ملخص البحث

د. محمد حسن عبدالله

عن جهود «مؤسسة البابطين» في إحياء الحركة الثقافية العربية، هذه الورقة. وقد عنيت بالتسجيل والإحصاء، وهو مطلوب لرصد الحركة وتنامي الوسائل في توصيل أهم ما يمكن دخوله في مفهوم «الثقافة العربية» تاريخًا وحاضرًا، ولكنها لم تجعل منه محور اهتمامها. إن مرور خمسة وعشرين عامًا على إعلان نهوض المؤسسة بما حملته لنفسها من واجب وطني وقومي وإنساني في نطاق الثقافة، يستدعي «قراءة» مختلفة، ويغري بطرح أسئلة مهمة تفتح الطريق إلى مزيد من العمق والتوسع والاستيعاب لحركة الحياة من حولنا. إن «اليوبيل الفضي» مطالب منذ اليوم بالتفكر في كيفية الوصول لليوبيل الذهبي، ومن بعده الماسي.. إلى ما شاء الله، والمناسبة العظيمة تستدعي مع تعميق الفهم لديناميكية الحركة – الموجهة لعمل المؤسسة – طرح أسئلة واقتراحات، في اتجاه الوسائط والغايات.

في الورقة المقدمة وجهنا الاهتمام إلى عمل «مؤسسة البابطين» بين الجماهير العربية، ليس هذا عن تقليل من شأن المحاور الأخرى، وهذه المحاور الأخرى لا تقدر على حمل مسؤولياتها إلاّ العصبة أولو القوة، إذ نجد لدينا: إصدار دواوين شعر قديمها وحديثها، محققة مشروحة مدققة في أبهى صور الطباعة، ولكن هل تعد سلسلة المعاجم للشعراء العرب المعاصرين (٩ أجزاء) وشعراء القرنين التاسع عشر والعشرين (٢٥ جزءًا) ومجموعات الأشعار المختارة.. هل تعد محسوبة على نشاط الطباعة والنشر أم أنها من الأعمال العلمية رفيعة القدر؟، وهي أعمال مؤسسة لثقافة واعية موثقة، ذات رؤية فنية وحضارية راقية؟! أضف إلى هذا: المشروع الذي تعد

له المؤسسة حاليًا، وهو إصدار «معجم البابطين لشعراء العربية في خمسة قرون»!!، وهنا نشير إلى مركز البابطين للترجمة، و«مركز عبدالعزيز سعود البابطين لحوار الحضارات»، وما يستتبع من تأليف وترجمة ونشر، وإقامة ندوات ومؤتمرات.

هذه أعمال كبرى بكل ما تعني الكلمة، مع هذا لم نسلط عليها الضوء اكتفاء بتعريف موجز لأهمها. أما الوجه المشرق الذي عنينا بجلاء دقائقه ما أمكن فهو العمل الثقافي بين الجماهير، وبالجماهير ذاتها، فهذا هو الإحياء الحق للثقافة العربية، وهذا هو المجال الذي لا تنافس فيه «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين» سواء من المؤسسات المدنية والجوائز المتعددة المتداولة في الوطن العربي، وحتى الأجهزة الثقافية التي تدخل في ولاية الحكومات وتنفق من ميزانية حكومتها.

العمل بالجماهير وبينها هو العلامة المميزة منذ نشأة المؤسسة إلى اليوم، ويمكن أن نراقب هذا في:

١ - تعدد جوائز الشعر، والنقد، لأحسن شاعر، ولأحسن ديوان، ولأحسن قصيدة، ولأحسن كتاب (كتب) في نقد الشعر. مع المحافظة على منح الجوائز، فلم تحجب عبر مائة جائزة (= ٤ جوائز كل عام × ٢٥ سنة = ١٠٠ جائزة) غير جائزتين.. تجنبًا للإحباط، وإثارة للمنافسة والرغبة في الإجادة.

ومع المحافظة على سلامة معايير التحكيم، فإن بلدا، مهما كان له من مكانة أو شهرة ثقافية - لم يستأثر بالجوائز، أو بأكثرها.

٢ - الندوات المصاحبة للدورات، والملتقيات، أعطت مساحة أكبر للنقد، ولكنها اتسعت لإنشاد الشعر، ومنحت الشعراء الشباب فرصة إلقاء أشعارهم بين الجماهير، وكان صاحب المؤسسة وراعيها (الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين) يأخذ مكانه بينهم ويشاركهم إنشاد الشعر.

٣ - التطوير المستمر لمحتوى الدورات، من محور في النقد، إلى محورين: في النقد وحوار الحضارات والثقافات.

٤ – تعدد الروافد التي تصب في المحيط المركزي للعمل، وهو الإبداع الشعري، والفكري، والنقدي، ما بين الدورات، والملتقيات، وربيع الشعر.

٥ – الترحال المستمر بين عواصم العالم، ما بين القاهرة، وفاس، والكويت، والمنامة، والعيون، وبيروت، وطهران، وقرطبة، وباريس، وبروكسل، وغيرها.. وفي الموضوعات المشتركة ثقافيا يكون المحاضرون قسمة بين العرب والأوروبيين، كما يكون الحوار ملتزما بآدابه ومناهجه بحيث لا ينول إلى عكسه.

٦ – حرصت «المؤسسة» على أن تخاطب بالشعر والفكر كل مستويات المجتمع العربي، فقد منحت جائزتها لديوان من شعر التفعيلة، وأقامت ملتقى لشاعر يكتب بالعامية (الشعر النبطي) واستدعت فرق الموسيقى والرقص الشعبي والغناء لإحياء حفلات سمر في تضاعيف لياليها البحثية والشعرية.

٧ – وقد أبدت المؤسسة اهتماما واضحا منذ مستهل القرن الحادي والعشرين بالشعراء الذين يبدعون في لغتهم القومية، وفي اللغة العربية كذلك، عبر دراسة مقارنة، أو موازنة تهدف إلى تأكيد التقارب بين الثقافات، وإبراز أوجه التشابه بين التجارب الإنسانية في مختلف الأقطار في العصر الحديث خاصة.

خلاصة القول أن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» كما هدفت إلى إحياء الثقافة العربية في كافة أنشطتها، كانت تعمل بوسائل هذه الثقافة وفي إطار أخلاقياتها ومبادئها، وهي تدير مشروعها الجليل.

****

جهود مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في إثراء حركة حوار الحضارات

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

أدركت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري منذ وقت مبكر من تاريخها أهمية حوار الحضارات بين أمم الأرض، وبخاصة بعد أن دعت منظمة الأمم المتحدة عام ١٩٩٨ إلى أن يكون عام ٢٠٠١ عام الأمم المتحدة لحوار الحضارات، من أجل السلام، والتوافق بين الأمم والشعوب، وازدادت قناعة المؤسسة بهذا المشروع، بعد أن جاءت أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١، التي على أثرها تداعت صيحات صراع الحضارات بدل حوار الحضارات التي كان ينادي بها من قبل صمويل هنتجتون في الولايات المتحدة الأمريكية، بيد أنَّ هذه الدعوات لم تفلح كثيرًا، إذ قامت في مواجهتها دعوات أخرى مضادة تنادي بأن يكون الشعر هو الوسيلة الأولى لحوار الحضارات، إذ اعتبرته وسيلة مؤثرة في التقريب بين الثقافات والحضارات، وإشاعة روح التسامح بين الأمم والشعوب.

وفي هذا التصور الجديد لحوار الحضارات انطلقت حملة واسعة في الولايات المتحدة الأمريكية، قلب صراع الحضارات، تدعو إلى جعل الشعر الوسيلة الأنجع إلى حوار الحضارات، انطلقت بها منظمات ثقافية، وصحف أمريكية منها صحيفة Rattapallax، التي نظمت بالتعاون مع جماعة روتردام الدولية للشعر، ومجلة Salt الاسترالية، ومجلة Keyovi الأمريكية مؤتمرًا شعريًا في مقر الأمم المتحدة في الفترة من ٢٥ – ٢٦ مارس، من عام دعوة الأمم المتحدة إلى حوار الحضارات،

حضره عدد كبير من المفكرين والمتخصصين ومحرري صحف ومجلات أدبية من مختلف أنحاء العالم وذلك للإسهام فيه ومناقشة أفضل السبل لجعل الشعر وسيلة لحوار الحضارات.

وفي إثر هذا المؤتمر الدولي، الذي شهد نجاحًا غير مسبوق نظم Ram Devineni، رئيس تحرير صحيفة Rattapallax بالتعاون مع جمعية الأمم المتحدة للكتاب مهرجانًا شعريًا عالميًا ضم أكثر من مائتي أمسية شعرية في أكثر من مائة مدينة عالميّة.

وفي ضوء هذه الدعوات الجديدة، التي تجعل من الشعر أحد الوسائل المؤثرة في إشاعة الوفاق والسلام بين الشعوب والأمم، رأت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بوصفها المؤسسة الأولى الراعية للشعر العربي اليوم، أن يكون لها دورها الفاعل في إشاعة روح التسامح بين الأمم والشعوب على اختلاف أجناسها وثقافاتها وانتماءاتها، فبادرت عام ٢٠٠٤ إلى وضع استراتيجية خاصة لإنشاء مركز لحوار الحضارات تكون من مهامه الرئيسة اقتراح توقيع الاتفاقيات الثقافية مع المنظمات والجامعات الدولية التي تعنى بحوار الحضارات، من المنظور الإنساني الواسع، فكانت أولى مبادرات المؤسسة، في هذا الجانب، اختيار إقليم الأندلس ليكون منطلقًا إلى تحقيق أهدافها النبيلة، بحكم العلاقة التاريخية التي تربط بين العرب، وإسبانيا عبر العصور، فأقامات دورتها الشعرية عن ابن زيدون عام ٢٠٠٤، في جامعة قرطبة تحت رعاية ملك إسبانيا خوان كارلوس، واقترنت تلك الرعاية بحضور ابنة الملك الكبرى الأميرة «إيلينا» حفل الافتتاح، وقد لقيت هذه الندوة حماسًا منقطع النظير، إذ حضر فعالياتها، غير المسبوقة أكثر من أربعمائة شخصية من قادة الفكر، وأساتذة الجامعات، والنقاد والشعراء، والإعلاميين من العرب والأوروبيين وغيرهم من مختلف الأديان.

وقبيل انتهاء فعاليات هذه الدورة الشعرية بقليل جاء افتتاح أولى ندواتها الفكرية حول حوار الحضارات، تلك الندوة التي استقطبت اهتمام المفكرين وعلماء الدين من الديانات الثلاث وبخاصة أنها جاءت وسط صيحات ناشزة تدعو إلى صراع الحضارات وبخاصة في وسائل الإعلام الأمريكية، التي اكتوت بأحداث الحادي عشر من سبتمبر.

ولقد أكد المشاركون في نهاية هذه الندوة على أهمية إشاعة روح التسامح بين الشعوب، وقبول الآخر، والاعتراف به.

١ - وفي ضوء هذه الاحتفالية الثقافية غير المسبوقة عربيًا على الأقل، وقّعت جامعة قرطبة اتفاقية ثقافية بتاريخ ٢٠٠٤/١٠/٨ مع مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أسفر عنها إنشاء كرسي عبدالعزيز سعود البابطين لتعليم اللغة العربية وتنظيم دورات للمرشدين السياحيين، بتمويل كامل من رئيس المؤسسة، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين وسرعان ما تم اعتماد الكرسي جامعيًا، وأخذ يباشر مهامه، فكان أن وضع في بؤرة اهتمامه، إلى جانب تدريس اللغة العربية لطلبة الجامعة، إقامة دورات للمرشدين السياحيين لتصحيح مفاهيمهم عن الحضارة العربية الإسلامية وتقديمها إلى السياح، حسب معطيات الواقع التاريخي للحضارة الأندلسية، فجاءت أولى الدورات من ١٠ إبريل حتى العاشر من نوفمبر ٢٠٠٥م تحت مسمى «الميراث الإنساني في تاريخ قرطبة» وتضمنت هذه الدورة الموضوعات التالية:

١ - الموروث الثقافي العربي.

٢ - الإطار التاريخي الثقافي الأندلسي.

٣ - الميراث التاريخي الإسلامي في قرطبة.

٤ - مسجد قرطبة.

٥ - مدينة الزهراء.

ثم أعقبها خمس محاضرات عملية على النحو التالي:

١ - التمدن في مدينة الزهراء.

٢ - مئذنة سان خوان.

٣ - الأسوار الإسلامية في قرطبة.

٤ - قرطبة المركز الرئيس للإسلام الغربي.

٥ - قرطبة مثال تعايش الأديان خلال الخلافة في قرطبة.

وقد تخرج في هذه الدورة ١١٨ مرشدًا سياحيًّا، اقيم لهم في نهايتها احتفال خاص تحت رعاية نائب رئيس الجامعة، وزعت فيه عليهم شهادات التخرج.

ثم توالت بعدها الدورات واحدة بعد الأخرى كل عام، حتى بلغ عدد المتخرجين من هذه الدورات ٢٨٣ مرشدًا سياحيًّا، وبذا أصبحت هذه الدورات جزءًا مهمًّا من فعاليات هذا الكرسي إلى اليوم، إلى جانب تدريس اللغة العربية بمستوياتها المختلفة حتى بلغ عدد الطلبة المسجلين في هذا الكرسي والمتخرجين منه منذ إنشائه حتى نهاية عام ٢٠١٢، ١٠٤٧ طالبًا وطالبة.

ولم يقف نشاط الكرسي عند هذا الحد فحسب، بل جعل من مهامه إقامة المؤتمرات العالمية التي تعنى بالشأن العربي في الأندلس فكانت الندوة الأولى في الثامن والعشرين من شهر نوفمبر عام ٢٠٠٨م تحت عنوان «العرب بين الأمس واليوم» بدعم كامل من المؤسسة شاركت فيها جامعات إسبانية مختلفة إلى جانب عدد كبير من خبراء اللغة العربية، من مجلس البحوث الإسباني في مدريد، ثم تلتها ندوات أخرى مماثلة يضيق المقام عن ذكر فعالياتها، ولعل من أبرزها تلك الندوة التي نظمها الكرسي بالتعاون مع كلية الآداب بجامعة قرطبة، وقسم الفلسفة بالجامعة ذاتها خلال الفترة من ٢٦ - ٢٨ من شهر سبتمبر عام ٢٠١١، تحت عنوان «من العرب إلي الموريسكيين» بتمويل كامل أيضًا من المؤسسة.

وقد انصبّت أبحاث هذه الندوة على العديد من الموضوعات الدقيقة التي تناولت أبرز الإنجازات الثقافية والحضارية خلال الحكم الأندلسي في خمس جلسات حافلة، أسهم في فعالياتها أكثر من خمسة وعشرين باحثًا وباحثة، من اثنتي عشرة جامعة، وقد تحملت المؤسسة طباعة هذه الأبحاث، لأهميتها القصوى، في كتاب خاص صدر عن دار نشر إسبانية باللغة الإسبانية.

ويعد كرسي عبدالعزيز سعود البابطين، في جامعة قرطبة من أنشط الكراسي التي أنشأتها المؤسسة بالتعاون مع هذه الجامعة، ويضيق بنا المقام لو أخذنا نعدد إنجازات هذا الكرسي، في ضوء التمويل الشامل من المؤسسة لكل احتياجاته العلمية والأكاديمية.

٢ - كرسي عبدالعزيز البابطين للدراسات العربية - جامعة غرناطة:

وفي ضوء هذه النجاحات المتلاحقة التي حققها كرسي عبدالعزيز سعود البابطين للدراسات العربية في جامعة قرطبة، طلبت جامعة غرناطة من المؤسسة إنشاء كرسي مماثل لما هو في جامعة قرطبة، فوافقت المؤسسة على ذلك ووقعت مع الجامعة في ٢٠٠٧/٤/١٢ اتفاقية، تتضمن إنشاء كرسي عبدالعزيز سعود البابطين لتدريس اللغة العربية، وإقامة دورات للمرشدين السياحيين لتصحيح مفاهيمهم عن الحضارة العربية الإسلامية وتقديمها إلى السياح الأجانب وفق حقائق التاريخ الحضاري للأندلس، وعلى إثر ذلك نظّم الكرسي العديد من الدورات السياحية خلال العام الدراسي ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨، والعام الذي يليه بصورة لافتة، حيث تخرج من هذه الدورات حتى الآن ٢٤٨ مرشدًا سياحيًا، إلى جانب تدريس اللغة العربية لطلاب وطالبات الجامعة بصورة متواصلة، حيث تجد اللغة العربية اهتمامًا واسعًا من طلبة الجامعات الإسبانية، في إقليم الأندلس.

ويكاد هذا الكرسي ينافس نظيره في جامعة قرطبة من حيث اختياره لموضوعاته، المتعلقة بتصحيح الكثير من المفاهيم الحضارية عن الوجود العربي الإسلامي في غرناطة، وتزويد المرشدين السياحيين بها، ويكفي هنا أن نستشهد ببعض عبارات من رسالة بابلو روميرو، رئيس جمعية المرشدين السياحيين في غرناطة إلى رئيس المؤسسة، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين يقول فيها «نشعر أننا الآن أكثر قدرة على الإجابة عن أسئلة السواح الكثيرة المتعلقة بقصر الحمراء والتراث العربي الإسلامي في مدينة غرناطة، وأنّ المحاضرات التي قدمها هذا الكرسي، الذي أنشأته مؤسستكم في الجامعة كان عظيم الفائدة لوقائع التاريخ الحضاري لمدينة غرناطة».

٣ - كرسي عبدالعزيز سعود البابطين للدراسات العربية - جامعة إشبيلية:

ولم يكد يمضي وقت قصير على ظهور هذه الأنشطة الثقافية التي رعتها المؤسسة حتى سارعت جامعة إشبيلية إلى أن يكون لها نصيب في هذا النشاط الحضاري، الذي لفت الأنظار إليه، فأجرت مشاورات مع المؤسسة بتاريخ ٢٠٠٧/١١/١٠ على أن يتم في رحابها إنشاء كرسي عبدالعزيز سعود البابطين للدراسات العربية، وبعد مشاورات مكثفة في هذا الشأن وقعت المؤسسة مع الجامعة بتاريخ ٢٠٠٩/٥/٢٧ اتفاقية مماثلة لإنشاء هذا الكرسي مع جامعة إشبيلية وفق الاتفاقيات المعمول بها مع جامعتي قرطبة وغرناطة.

وبعد إقرار هذه الاتفاقية سارعت الجامعة إلى الإعلان عن إنشاء هذا الكرسي، وبرامجه، وأهدافه، في كل وسائل الإعلام المختلفة مُركِّزة على أهداف الكرسي المتعلقة بنشر اللغة والثقافة العربية والتاريخ العربي لمدينة إشبيلية وضواحيها.

وقدّم هذا الكرسي في نطاق اختصاصاته برامج ثقافية مختلفة من أبرزها:

أ - دورة مكثفة في اللغة العربية:

ينظِّم الكرسي دورة في تدريس اللغة العربية ذات طابع عملي تتكون من ٣٠ ساعة عملية يشارك فيها خمسة وعشرون طالبًا وطالبة، يركز فيها المدرس على

الاستخدام الوظيفي للغة، والدورة مفتوحة لطلبة الجامعة وغيرهم ممن لهم اهتمامات باللغة العربية.

ب – ورشة عمل حول أهمية اللغة العربية:

تستهدف هذه الدراسة نشر اللغة العربية بين طلاب مدارس التعليم العام الثانوي في إشبيلية، لتشجيع الطلاب على تعلم اللغة العربية.

جـ – مسابقات أدبية:

يشارك فيها طلاب المدارس المتوسطة والثانوية في مدينة إشبيلية مع جوائز للمتفوقين في صورة رحلات إلى مدن أندلسية، أو عربية.

د – تنظيم محاضرات عامة:

ينظم الكرسي بصفة دورية محاضرات عامة تتصل بموضوع محدد أطلق عليه اسم الحضارة التي فتحت إشبيلية على العالم.

هذا إلى جانب العديد من الدورات المختلفة، والبرامج المكثفة المتكئة على الزيارات الميدانية للمواقع المهمة في إشبيلية لإعداد المرشدين السياحيين بصورة تعكس الواقع الحضاري للأندلس بصورة عامة، ولمدينة إشبيلية بصورة خاصة.

كما عني الكرسي بنشر الشعر العربي في إشبيلية، وأصدر في هذا الجانب كتابين الأول مختارات من الشعر العربي في إشبيلية، والثاني إشبيلية في الأدب العربي المعاصر.

ولا يزال هذا الكرسي حتى هذه الساعة يواصل نشاطه المكثف في نشر اللغة العربية وثقافتها كما لو كان في منافسة محمومة مع باقي الكراسي الأخرى المماثلة التي ترعاها المؤسسة، في جامعات إقليم الأندلس.

٤ - كرسي عبدالعزيز البابطين للدراسات العربية - جامعة ملقة:

يعد هذا الكرسي الرابع في سلسلة الكراسي التي أقامتها المؤسسة في إقليم الأندلس، إذ وقّعت المؤسسة في العاشر من شهر آب عام ٢٠٠٨ اتفاقية مع جامعة ملقة في هذا الشأن.

وقد أقامت الجامعة احتفالاً رسميًا بمناسبة توقيع هذه الاتفاقية، وقد أسندت رئاسة هذا الكرسي إلى أ.د. خوان مانويل مارين أوريتغا.

وقد قدم هذه الكرسي برامج مختلفة ومتنوعة من تدريس اللغة لمحبيها وفق مستويات مختلفة من الابتدائي، والمتوسط والعالي، إلى إقامة الدورات التعليمية، في التاريخ الأندلسي والإسلامي للمرشدين السياحيين، وقد بلغ عدد المتخرجين في هذه الدورات ٢٣٠ مرشدًا سياحيًا. كما نظّم الكرسي في هذا الإطار ندوات عدة، شارك فيها العديد من العلماء المتخصصين في الدراسات الأندلسية.

وسوف تصدر المؤسسة لاحقًا كتابًا يتضمن توثيقًا كاملًا لكل ما انجزته هذه الكراسي خلال السنوات الماضية بالأرقام والصور والأسماء.

٥ - جائزة عبدالعزيز سعود البابطين العالمية:

ولعل الإنجاز الأكبر الذي كان له صداه الواسع في الأندلس وما جاورها هو إنشاء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين العالمية للدراسات الثقافية في الأندلس وقيمتها (٣٠٠٠٠) دولار تمنح لأحسن بحث يتناول موضوعًا أو أكثر من الموضوعات المتعلقة بتاريخ الثقافة العربية الإسلامية في الأندلس، تحت رعاية جامعة قرطبة، وقد تم التوقيع على هذه الاتفاقية بتاريخ ٢٦ فبراير ٢٠٠٧، بحضور كل من رئيس المؤسسة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين ورئيس جامعة قرطبة الأستاذ الدكتور خوزيه مانويل رولدان نوجيراس، بعدها عقدت الجامعة مؤتمرًا أعلنت فيه عن هذه الجائزة عبر كل وسائل الإعلام المختلفة، كما أنشأت لها موقعًا على الشكبة العنقودية.

وبمجرد الإعلان عنها تدافع إليها أساتذة الجامعات الإسبانية بأبحاثهم ودراساتهم طمعًا في الفوز بهذه الجائزة الرفيعة، فشكلت لجان الفحص المتخصصة من جانبي الجامعة والمؤسسة فكانت الأستاذة الدكتورة آنا أشيبيريا أرسيوغا أول من فاز فيها عن بحثها «الوجود الإسلامي في مدنية آبلة (Âvila) من القرن الحادي عشر إلى القرن السادس عشر» وقد تمت ترجمة هذه الدراسة إلى الإنجليزية والعربية، فنشرت الترجمة الأولى في ألمانيا، والثانية في الإسكندرية.

ولما كان أحد بنود هذه الاتفاقية ينص على تنقل إشراف هذه الجائزة بشكل دوري إلى جامعة أندلسية أخرى، فقد تم نقل تنظيم هذه الجائزة في دورتها الثانية إلى جامعة غرناطة بناءً على اتفاقية خاصة بهذا الشأن تمت الموافقة عليها بتاريخ ٣١ مارس ٢٠١٠م من كلا الطرفين، وقد هيّأت الجامعة كل الأسباب لتفعيل هذه الجائزة بكل الوسائل المتاحة، فتقدم إليها العشرات من الأكاديميين في جامعات إسبانيا، وقد فاز فيها في دورتها الثانية في التاسع من ديسمبر ٢٠١١ الأستاذ الدكتور خوسي راميرز دي الريو، من جامعة غرناطة عن دراسته «علماء الدين وقطّاع الطرق، سهوب مدينة استجه وبادية ايستيبا في الأندلس مثالًا» وقد تمت موافقة المؤسسة على ترجمة هذه الدراسة إلى العربية والإنجليزية ونشرها على نفقة المؤسسة، بوصفها وسابقتها كسبًا لحوار الحضارات.

أما الدورة الثالثة للجائزة، فقد عادت إلى إشراف جامعة قرطبة مرة أخرى، وسيعلن هذا العام عن الفائز الثالث في وقت قريب.

ندوات حوار الحضارات:

لم تتوقف المؤسسة عند حدود إنشاء كراس للغة العربية في جنوب إسبانيا فحسب، بل أرادت أن تفعّل نشاطها في مجال حوار الحضارات من خلال التواصل الحضاري بين الشعوب والأمم فاعتمدت في استراتيجيتها الجديدة في هذا الشأن

على إقامة الندوات خارج العالم العربي، وإنشاء المراكز التي تعنى بحوار الحضارات، فكانت البداية الأولى في طهران في الثالث من تموز عام ٢٠٠٠م تحت مسمى ملتقى سعدي الشيرازي الذي حظي برعاية خاصة من رئيس الجمهورية الإسلامية الايرانية في ذلك الوقت فخامة الرئيس سيد محمد خاتمي، وقد تناول هذا الملتقى الأفكار والرؤى التي تؤكد على أن الثقافة هي الوسيلة الأولى للحوار بين الحضارات وأنّ الشاعر المحتفى به كان يمثل نموذجًا عاليًا في الدعوة إلى التآلف والتقارب بين الشعوب والثقافات. وجاءت الندوة الثانية مع دورتها التاسعة في قرطبة ٢٠٠٤، حيث أضافت إلى ندوتها الأدبية ندوة أخرى عن الحوار الحضاري والتعايش بين الأديان، أسهم في فعاليات هذه الندوة العديد من رجالات الفكر والأديان من الأوروبيين والعرب، وكان يومًا مشهودًا تناقلت فعالياته وسائل الإعلام المختلفة الأوروبية والعربية.

وفي ضوء هذا الحضور البارز للمؤسسة على المستوى الأوروبي، اقامت المؤسسة، في دورتها العاشرة في باريس عام ٢٠٠٦، بالتعاون مع منظمة اليونسكو ، ندوتها الثالثة «الثقافة وحوار الحضارات» التي ضمّت مختلف الأطياف الثقافية والدينية في فرنسا، ثم تلتها بعد ذلك ندوة الكويت عام ٢٠٠٨ تحت عنوان: «دور الإعلام في حوار العرب والغرب، حيث أسهم في فعاليات هذا الملتقى عدد كبير من المثقفين العرب والأجانب إلى جانب علماء الأديان.

ثم واصلت المؤسسة مسيرتها في هذا الشأن فأقامت ندوة في دبي في السادس عشر من أكتوبر عام ٢٠١١ تحت عنوان «الشعر من أجل التعايش السلمي، برعاية نائب رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة سمو الشيخ محمد بن راشد، واستمرت ثلاثة أيام، نوقشت فيها موضوعات متنوعة تناولت الشعر العربي، والشعر العالمي وأثرهما في التواصل الإنساني عبر العصور، كما تضمنت الندوة في نهاية أعمالها مائدة مستديرة تناولت بصفة خاصة دور الشعر في حوار الحضارات.

كما أقيمت في نهاية الندوة أمسيات شعرية أحياها عدد من الشعراء العرب والأجانب، يمثلون القارات الخمس.

ثم خَطَت المؤسسة خطوة أوسع حين أسهمت مع مؤسسة التييرو سبيلني بإيطاليا ومؤسسة ميتزورو ببلجيكا بإنشاء المعهد الأوروبي لحوار الثقافات، ومقره الدائم في جامعة روما الثالثة في العاصمة الإيطالية، وقد ألقى رئيس المؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين يوم افتتاحه كلمة ضافية لخص فيها جهود مؤسسة البابطين في إثراء الثقافة العربية واهتمامها بحركة حوار الحضارات بوصفها ضرورة إنسانية لا محيد عنها، وكان مما أكد عليه في كلمته هذه قوله:

«فإن من واجبنا وقد التقينا على هدف مشترك أن نركز جهودنا على تغيير البنية الثقافية في الشرق والغرب تلك البنية التي تضرب بجذورها في وجدان الأفراد والجماعات لتتحول هذه البنية من بنية مغلقة إلى بنية منفتحة، ومن بنية مرتكزة على الغرائز إلى بنية مستندة إلى العقل والمنطق، ومن بنية تؤمن بالمطلق تفرض رأيها وتتسلط في كل أمر إلى بنية تؤمن بالنسبية تسمح بالحوار وتقبل الآخر والتفاهم معه».

أمّا الإنجاز اللافت للنظر في مشهد حوار الحضارات، الذي تضطلع به المؤسسة فهو نجاحها في إقامة تعاون مشترك في هذا الشأن مع البرلمان الأوروبي في بروكسل حيث تم لها في هذا الشأن إقامة ندوة مشتركة بتاريخ ٢٠١٣/١١/١١، في مقر البرلمان الأوروبي وبرعاية من رئاسته، تحت «عنوان الحوار العربي الأوروبي في القرن الحادي والعشرين» نحو رؤية مشتركة».

واشترك في فعاليات هذه الندوة شخصيات سياسية ودبلوماسية وثقافية وفكرية بارزة، كان لها الأثر الأكبر في نجاحه ولفت الأنظار إليه.

وأسفر المؤتمر عن حدث بالغ الأهمية تمثّل في إشهار «الهيئة الدولية للحوار والتوافق»، التي تضم صفوة الشخصيات السياسية والثقافية والفكرية التي تعنى

بمتابعة ما يحدث في العالم من صراعات تسبب المعاناة البشرية ومتابعتها مع المعنيين بأصحاب القرار في العالم.

وجرى ضمن فعاليات هذا المؤتمر تكريم المفكر اليهودي الداعي إلى السلام، وحقوق الإنسان أبراهام شلايم.

هذا وتتوقع المؤسسة أن تقيم دورتها القادمة في قلب مدينة اكسفورد البريطانية، تحت رعاية جامعة اكسفورد، عن «جبران خليل جبران» الشاعر الذي حرص في شعره وفي فلسفته على التأكيد على التعايش بين الأديان والشعوب.

هذا قليل من كثير من الأنشطة الثقافية التي رأت المؤسسة إقامتها في مختلف الأمكنة الوطنية والعربية والإسلامية والأوروبية بغية تغيير سوء الفهم الذي ساد العلاقات بين البشر، والنظر إلى الآخر نظرة استصغار وعداء، في حين أن الطبيعة البشرية واحدة في أصلها تتكئ في نديّتها على الانفتاح على الآخر والتعرف عليه، تحقيقًا لقول الحق جل جلاله: «وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم».

ومن هذا المنظور تسعى المؤسسة عبر مركز حوار الحضارات، إلى أن يمتد نشاطها الثقافي والفكري في المستقبل ليشمل الشرق الأوروبي والصين واليابان، والهند، لتأكيد وحدة التعايش الثقافي بين الشعوب والأمم مهما اختلفت الرؤى والأدوات.

والله الهادي إلى سواء السبيل.

****

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري... تطلعات القادم وأفاق المستقبل

أ.د. عبد الرحمن طنكول
المغرب

١ - تقديم:

منذ القرن الماضي عرف ما يسمى بـ المجتمع المدني تطورًا ملحوظًا همّ مجالات عدة كحقوق الإنسان وترقية العالم القروي، والنهوض بوضع المرأة ومحاربة الأمية والأمراض المتفشية. ونظرا للمكانة المتزايدة لهذا القطاع عبر العالم، أصبحت الهيئات الدولية النافذة تعتبره بمثابة مكون من المكونات الأساسية لقياس التقدم الديمقراطي والحكامة الجيدة في البلدان السائرة في طريق النمو، لما تترجمه على أرض الواقع من مبادئ جوهرية ذات ارتباط وثيق بتدبير الشأن العام كالشفافية، والفعالية، وإحقاق الحق، وتثبيت النزاهة، واحترام الحريات الأساسية، والتصدي للرشوة واقتصاد الريع.

بالموازاة مع تطور قطاع المجتمع المدني، تنامى أيضًا ظهور مؤسسات داعمة غير حكومية في كثير من البلدان، وهي في أغلبها مؤسسات ذات توجه ثقافي واجتماعي تختلف مراميها وأهدافها وفق نوعية الأنشطة التي تقوم بها، وحسب ما يريد المشرفون أن تكون عليه داخل المجتمع. وبدورها أيضا تلعبُ هذه المؤسسات دورا هامًا في ضمان التوازنات الضرورية بين مختلف الشرائح الاجتماعية، وذلك بالسعي لتخفيف العبء على الدولة وتدعيم مرتكزات النمو، خاصة عندما تكون مواردها جد محدودة أو

ضعيفة. ويتمثل دعمها في تقديم مساعدات مادية أو لوجستية أو تأطيريه لفائدة فئات محرومة، قد تكون في وضعية هشة أو في حاجة إلى إعانة موسمية أو طويلة الأمد.

إن هذه المؤسسات الداعمة تساهم بشكل أو بآخر في تعزيز الاقتصاد التضامني وترقية روح التعاون بين أفراد المجتمع. وتجدر الإشارة إلى أن هناك مؤسسات من هذا الصنف لا تكتفي بتنفيذ أنشطتها داخل البلد الذي تنتمي إليه، بل تنقلها أيضًا إلى بلدان أخرى في إطار اتفاقيات وشراكات معتمدة، ما يساعد على نسج وشائج الترابط بين الشعوب ونشر ثقافة التقارب والتعاضد والعيش المشترك.

ولعل من اللافت أن العالم العربي أخذ يشهد في السنوات الأخيرة تناميًا ملحوظًا لهذه المؤسسات الداعمة غير الحكومية، التي تزاوج في أنشطتها بين ما هو اجتماعي وثقافي. ويبدو لدى المتتبعين لأنشطتها أنها استطاعت أن تفتح أوراشًا هامة داخل بلدانها وكذلك في الدول التي تنشط فيها، أوراش تهدف بالدرجة الأولى إلى مواساة المحرومين ورعايتهم، وإحداث مشاريع تأهيلية لفائدتهم في مجالات التربية والتكوين والصحة والتغذية...

ونظرا للآثار المحمودة التي تترتب عما تقوم به هذه المؤسسات الداعمة على أكثر من نطاق، أخذت كثير من الأوساط الجمعوية والثقافية والإعلامية ترى في وجودها أمرًا ضروريًا لرفع تحديات التنمية المستدامة. ولدينا عبر العالم أمثلة كثيرة لنماذج من نمط هذه المؤسسات التي حققت نجاحًا باهرًا ما يؤكد مصداقية هذا الطرح.

من هذا المنظور اخترنا الانكباب على مؤسسة أصبحت اليوم ذات صيت عالٍ على الصعيد الدولي لما تحظى به من تقدير لا يوازيه إلا مصداقيتها، ومن إشعاع لا يعادله إلا حضورها الوازن، على امتداد ما يناهز خمسة وعشرين سنة، في كثير من البلدان عبر مختلف القارات. يتعلق الأمر بمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين

للإبداع الشعري. كيف نشأت هذه المؤسسة وعلى أي أساس؟ من الذي يقود مسيرتها وما هي استراتيجيتها؟ وأية رسالة تسعى لتأديتها على الصعيدين العربي والعالمي؟

سنحاول في هذه المقالة ملامسة المضامين التي تنطوي عليها هذه الأسئلة وفق مقاربة جدلية تلائم بين العام والخاص، وبين الجزئي والكلي وذلك من أجل الإحاطة بتجربة هذه المؤسسة العتيدة، وفهم سر نجاحها.

٢- السياق، التصور والاستراتيجية:

لقد أحدثت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى في سنة ١٩٨٩، أي في سياق تاريخي طغت عليه كثير من الأحداث التي كان لها وقع بارز في حياة المجتمع العربي في علاقته مع ما شهده العالم من تصدعات موجعة. بطبيعة الحال ليس المراد هنا القيام بتوصيف تاريخي دقيق لما جرى إبّان تلك الفترة، إذ ما نراه أهم هو لفت اهتمام القارئ إلى ما طبعها من وقائع أثرت على مجرى التاريخ بشكل من الأشكال، والتي يمكن في ضوئها استنباط بعض الأسباب الكامنة وراء نشأة مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري واستيعاب مراميها. ففي هذا السياق لا بد من التأكيد بأن نهاية ثمانينيات القرن الماضي شهدت أحداثًا فاتت هالتها كل التوقعات:

على المستوى الجيوستراتيجي:

- اندلاع الحرب بين العراق وإيران.
- انطلاق الانتفاضة الفلسطينية الأولى.
- التهاب الحرب اللبنانية.

- انهيار المعسكر الاشتراكي.

- سقوط جدار برلين وتوحيد الألمانيتين.

على المستوى الاقتصادي والاجتماعي:

- هيمنة الرأسمال الدولي وتأزم وضعية كبرى الدول بفعل الأزمة المالية والاقتصادية.

- تراجع معدل النمو في كثير من البلدان العربية.

لم يكن ممكنًا للعالم العربي الا يحترق بلهيب هذه الأحداث التي عجّلت بقلب النظام العالمي رأسًا على عقب، بحيث طفت على السطح عدة توجهات اقتصادية وسياسية تخضع أساسًا لمنظومة السوق الجديدة ولخيارات العولمة المتحكمة في التبادلات الدولية والإنتاجات الثقافية والعلمية والصناعية والتكنولوجية. غير أنه، كما نعلم، لم تكن الدول العربية تتوفر على المقومات الكفيلة بتحصينها من التداعيات والعواقب السلبية لهذه التغييرات العميقة، مما جعلها تتراجع كثيرًا في عدة ميادين، وبخاصة منها العلمية والثقافية. فلم يكن غريبًا، إذًا، أن أصبحت تعاني من أوجه التفرقة والرّجات العقائدية والظواهر الأصولية والتشرذم السياسي.

ولعل المسافة الزمنية التي تفصلنا عن تلك الفترة قد تسمح لنا اليوم بالتساؤل: ماذا كان ممكنًا القيام به إزاء تلك الوضعية العسيرة من أجل تجاوزها؟ بعيدًا عن أية استمالة لإسقاط الحاضر على الماضي لا نعتقد بأن الحلول كانت في تلك الفترة منعدمة رغم ما كانت تتميز من تعقيد. بل كثيرة منها كانت قابلة للتطبيق ومن بين أولوياتها نبذ الخلافات الجهوية وتوحيد الجهود السياسية والاقتصادية لتحقيق التلاحم في مواجهة الأزمات. فإذا لم يتم ذلك فلأننا «اعتدنا، بحسب رأي أدونيس، أن نتعامل مع النكبات بإطلاق الشعارات المتطرفة وإلقاء الخطب الملتهبة وتوزيع الاتهامات، وتحميل

الآخر المسؤوليات كلها، لا وقفة للتحليل والبحث والتساؤل (...) لا تحليل، لا تدارس، لا أسئلة تمكن من تعميق الوعي، ومن الأمل أن تصبح الآلام عامل نضج ودافعًا إلى التبصر والاعتبار»[1].

من الواضح أنه حتى في سياق نهاية ثمانينات القرن الماضي كان هذا الموقف السلبي هو الطاغي على حياة الشعوب العربية. بينما كان يقتضي الوضع بذل قصارى الجهود للخروج من دائرة التردد والقيام بمبادرات تقدم الزاد الضروري لإقامة بناء سليم ومتكامل يخدم تماسك المجتمعات العربية، ويقوي تحملها لمسؤولياتها تجاه ما يميز حضارتها من مجد تاريخي، وما يخص مستقبلها ووضعها في العالم. مما لا شك أن واجب القيام بهذه المبادرات يقع على عاتق أصحاب القرار على مستوى القيادات العربية، وهذا بالفعل ما كان يطالبهم به كثير من المحللين أثناء تلك الفترة. لكن في ذات الوقت كان هناك من يقول- عن حق - بأنه نظرًا للتغيير السريع الذي يشهده العالم، يتحتم على الجميع رفع تحديات النمو (بما في ذلك المجتمع المدني والمؤسسات الداعمة غير الحكومية).

ولن نختلف في أن من مسؤولية النخب الفكرية والاقتصادية والثقافية، باعتبارها هي التي تقف دائمًا في طليعة معركة التوق نحو الرقي، أن تتقدم بمبادرات البحث عن الطرق الملائمة لما يجعل المجتمع مؤمنًا بطاقاته، متفائلًا بمكاسبه وطموحاته.

لكن هل كانت تلك النخب جاهزة لتتحمل مسؤولياتها؟ هل كانت تتوفر على الشخص الذي له الكفاءة العالية لقيادتها وتحمل المشعل الذي يمكنها من أن تتبوّأ المكانة التي تناسبها داخل المجتمع؟.

نعتقد بأن الأمر يختلف من بلد للآخر ولنا في تجربة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ما يؤكد ذلك. إنها تنتمي إلى الكويت

(١) ادونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب، بيروت،٢٠٠٢، ص ٢٠٨.

الذي، كما نعلم، كان له ولا يزال دور ريادي في إعلاء الشأن الثقافي على صعيد الوطن العربي. والخليج على العموم كما يقر بذلك رئيس مجلة «المأثورات الشعبية» «شكّل على مر العصور، وتعاقب القرون نسيجًا من العناصر النادرة والرموز الإبداعية»[1] التي يعود لها الفضل في تعزيز وإبراز مقومات التنمية المستدامة. لذا فإننا نعتبر أمرًا طبيعيًّا أن يظهر في بيئته أحد رواد الطليعة في مجالات الإبداع والثقافة والرّعاية. والشاعر عبد العزيز سعود البابطين هو غير غلو من بين «هذه العناصر النادرة»، ليس على مستوى الخليج فحسب وإنما أيضًا على مستوى العالم العربي ككل.

لا نريد أن يفهم هذا القول بكونه مجرد خطاب يندرج في إطار بلاغة المناسبات. فالدليل القاطع على عبقريته أنه اختار في زمن عصيب الاستثمار في الإبداع العربي. ولا نعتقد أن هناك من يتصور أن الرجل قرر إحداث المؤسسة التي يراسها في غياب أي تفكير عميق حول أوضاع الواقع العربي في علاقته بما يجري في العالم. إننا نعتمد هذا الرأي من منطلق اعتقادنا بأن المبادرات والنظريات الكبرى ترتبط دائما بسياق «إبستيمي» كما يقول بذلك الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو، أي في إطار مرجعية معينة للأفكار والتيارات والرؤى.

إن من يعرف اليوم عبد العزيز سعود البابطين لن يزيد إلا اعتقادًا بأن الرجل لم يكن فقط على دارية واسعة بما يجري على امتداد الوطن العربي وفي العالم، وإنما كان يدرك أيضًا ما سيؤول إليه الوضع إذا لم تكن هناك مبادرات جريئة خارج ما يسميه الفيلسوف لويس ألتوسير «الأجهزة الايديولوجية للدولة». فلا محالة أن هناك أسئلة وإشكالات واجهته وشغلت باله لمدة طويلة خلال المرحلة المشار إليها مثلما شغلت أبناء جيله:

---

(١) المأثورات الشعبية، السنة ٢٢ – العدد٨٢ أبريل ٢٠١٣ الافتتاحية.

- كيف يمكن الدفع بالواقع العربي ليسمو بمكانته إلى مصفّ الدول الكبرى أو الناهضة؟

- ماذا بإمكان رجل غيور على أمته أن يقوم به لزرع بذور الأمل في روحها كي تنهض من جديد؟

- عبر أية وسيلة ناجعة يمكن النفاذ إلى عمق وجدان الجسم العربي وتعزيز الشعور بالانتماء لهذا الجسم؟

- ما هي شروط نجاح المبادرة المتوخاة وترسيخها في أفق انتظارات النخب والمجتمعات العربية؟

- كيف يمكن ضمانُ تطورها واستمراريتها داخل الوطن العربي، وإعطاؤُها امتدادات في جهات كثيرة بالعالم؟

هناك قولة شهيرة للكاتب موريس بيليه تفيد ما يلي: «العالم يحذو حذو الغرب، والغرب يسير بلا اتجاه»[1]. ومما لا شك أن العالم العربي معني أكثر من أي مجتمع آخر بما تتضمنه هذه القولة من مضامين دالة. فليس هناك من مجال لسنا فيه بمنجاة عن اتباع الغرب وتقليده والعمل بنموذجه والخنوع لبريقه. والحالة هذه فهل لنا أن نندهش من تصاعد غطرسته وهيمنته؟ ألم يكن حري بالعالم العربي أن يتحكم في مصيره وفق النموذج الحضاري الذي تشكل فيه حتى لا يسير بلا اتجاه؟.

لا نعتقد البتة بأن عبد العزيز سعود البابطين لم يكن يعي أهمية هذا الرهان. فبما عليه من واجب المواطنة بادر إلى إحداث المؤسسة التي يرأسها مبتعدًا كل البعد عن النموذج الغربي القائم على الفردانية المطلقة. فلقد تعامل فعلاً مع السياق المضطرب لفترة نهاية الثمانينات من منظور عربي أصيل، غير آبه بما قد تعكسه من إغراءات بعض النماذج لمؤسسات غربية غير حكومية تشتغل في إطار العمل الثقافي.

---

(١) ورد في كتاب حسن اوريد، مرآة الغرب المنكسرة، دار أبي رقراق، الرباط ٢٠١١، ص ٨.

ويتضح لنا ذلك من خلال اختيار الشعر العربي كمجال مميز لنشاط مؤسسته، لما يمثله من أهمية خاصة بالنسبة للذاكرة الجماعية العربية وما يلمح إليه من إيحاءات كمكون رفيع من بين مكونات عبقريتها. يقول الشاعر عبد العزيز البابطين في هذا الصدد: «لم يكن إنشاء المؤسسة ترفاً ثقافيًا ولا استعراضا للإمكانيات المادية، أو مجرد إصرار على تحقيق حلم، بل كان عزمًا على تأكيد دور حياة الآمة باعتباره من أهم الأجناس الأدبية العربية، وهو ديوان العرب وسجلهم الموثوق الذي تغلغل في أدق شؤونهم فدوّنها وحفظها، وباعتبار أن الشاعر صاحب وعي متقدم بما وهبه الله من القدرة على الإبداع والشفافية ونفاذ البصيرة»[1].

فإزاء عالم لم يعد يؤمن إلا بالانصياع لإملاءات الليبرالية ومؤسساتها، ارتأى عبد العزيز سعود البابطين استعجال الشعر باعتباره فضاء ملائمًا لصياغة أسئلة متجددة باستمرار حول جدوى وجودنا، ومدى امتداد حضورنا في العالم، وقدرتنا أو عجزنا على التعامل مع قضايا إنسانية وفق تصورات خلاقة. لم يكن عبدالعزيز سعود البابطين دخيلاً على هذا العالم لكونه احترق بشعلته منذ طفولته. ولدينا في شعره ما يدفع إلى تأكيد أهمية هذا التصور، كما تدل على ذلك العلاقة الوطيدة التي يبنيها بين المرئي واللامرئي، بين النهائي واللانهائي، بين ما يشدنا إلى الواقع وما ينفلت بنا إلى الخيال المطلق، وذلك من خلال استلهامه البديع لصور الصحراء والخلاء الفاتنة التي تعانق الآخر وتآلف معه. كان بإمكان عبد العزيز سعود البابطين أن يكتفي بمقامه كشاعر لكنه، في إطار واجب المواطنة ومن باب الغيرة على الثقافة العربية، فضل تحمل مسؤولية الدخول في معركة التغيير. ولهذا فإن ما نعتبره هامًّا ومفيدًا في هذا المقام هو أن إحداث مؤسسة تعنى بالشعر لم يكن بدوافع ذاتية محضة، وإنما من منطلق رغبة جامحة غايتها ربط حاضر الأمة العربية بماضيها، واستنبات بذور البحث والغوص في الأعماق القادرة على التحرك في «المتن الكوني الخلاق».

(١) انظر الدكتور عبدالله بنصر العلوي، في صحبة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، أبحاث وكلمات، منشورات المركز الأكاديمي للثقافات والدراسات المغاربية والشرق - أوسطية، فاس، ٢٠١٤ ص ٢٠.

غير أنه لا يجوز أن نذهب إلى الاعتقاد بأن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري تحمل تصورًا مثاليًا للشعر تريد أن تجعل منه قاسمًا مشتركًا بين قراء وكتاب المجتمعات العربية. إنها ترى في الشعر العربي، أولًا وقبل كل شيء، ديوان الشعوب العربية وذاكرتهم الحية كما سبق الذكر، وبالتالي فهي تقر بضرورة تجميع القديم منه وتصنيفه وتدوينه كي لا يضيع، وضمان تداوله من جيل إلى جيل، وتشجيع الإقبال عليه تذوقًا وإبداعًا ونقدًا وإلقاء. ما يفسر عدد الجوائز التي تخصصها لهذا الغرض عبر المسابقات والملتقيات.

لكن يبقى أن نوضح إن الاهتمام بالشعر ما هو إلا جانبًا من جوانب أخرى أساسية ضمن المشروع الاستراتيجي لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. وهي على الخصوص: العناية بتدريس اللغة العربية داخل الأوطان العربية وخارجها، والمساهمة في بناء الحوار العربي- الغربي. ولهذا يخطئ في اعتقادنا من يتعامل معها باعتبارها مجرد مؤسسة خاصة بالإبداع الشعري حسب ما يدل على ذلك اسمها.

فمن خلال ما راكمته من أنشطة على امتداد مسيرتها الطويلة يتضح أنها تخوض في واقع الأمر معركة متعددة الأبعاد من أجل المساهمة في النهوض بالعالم العربي وفق تصور وفيٍّ لقيمه وخصوصياته. فبخلاف من كان يتوخى ذلك انطلاقًا من مفاهيم إيديولوجية، تروم مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري خلق إطار حداثي يسمح بتفاعل الرؤى وتآزر الجهود، ما دام أن الأمر يتعلق بقضية مشتركة بالغة الأهمية. وما يؤكد رأينا هذا أن جل أنشطة المؤسسة تنظم ضمن اتفاقيات تعاقد وشراكة مع هيئات ومؤسسات تؤمن بنجاعة نفس المبدئ، وربما من الحق أن نتساءل هنا: ألا تكمن مظاهر الخلل القائم في عمل كثير من المؤسسات غير الحكومية العربية في اشتغالها في عزلة عن محيطها؟ إن ما تتميز به مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كونها راهنت منذ انطلاقها على:

- تحديد مهامها وأنشطتها في مجالات تستدعي أساسا انخراط الكفاءات العربية المتشبعة بقيم الابتكار.

- عدم استبعاد الآخر والسعي إلى إشراكه في تحقيق بعض مكونات مشروعها.

تحقيق تراكم نوعي من الإصدارات والأنشطة منفتحة على مختلف القضايا التي هي في صلب انشغالات الأمة العربية واهتمامات الإنسانية.

نستخلص من هذه المعطيات أن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لم تغتر بالانغلاق في برج عاجي لقناعة مؤسسها بأهمية بناء مشروع يتوخى تشجيع الإبداع، وترسيخ مقومات الهوية القومية، وتعزيز مكانتها عبر العالم، بالإضافة لتأكيد إرادة الانفتاح والتواصل مع الآخر.

ذلك هو الأفق الذي أراده لها رئيسها أن تضطلع إليه وتحقق من خلاله طموحاتها المستقبلية. ألا يعكس هذا التوجه بشكل أو بآخر حاجة ماسة في عالمنا اليوم إلى العيش في كنف المساواة والتعاون؟ ألا يشكل خطوة هامة على طريق المساهمة في تعضيد مجتمع المعرفة الذي تصبو الارتقاء إليه كل الدول العربية؟.

٣ - المبادرات والإنجازات:

صحيح أن هناك تزايدًا لافتًا لعدد المؤسّسات غير الحكومية التي تؤثث الفضاء الثقافي والاجتماعي بالوطن العربي، لكن لا مناص من الاعتراف بأن القليل منها فقط يستطيع أن يحقق نتائج ملموسة وفق برامج وأهداف محددة. لا يعود ذلك، في كثير من الأحيان لانعدام الموارد المالية بقدر ما هو راجع إلى غياب استراتيجية واضحة ترتكز على الإعداد والتنفيذ والمتابعة والتقييم. إن هذا الخلل يضعف كثيرًا دور المؤسسات غير الحكومية في تحمل مسؤولياتها إزاء المجتمع، إن لم يؤد في بعض الحالات إلى التشكيك في مصداقيتها. إن مثل هذا الخلل لم تشهده أبدًا مؤسسة

جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري منذ نشأتها إلى اليوم، وذلك ما يعطي الدليل على أن انشغالها بالحاضر لم يكن يحجب نظرتها إلى المستقبل التي تقتضي العمل بتأن وواقعية.

وغير خاف أن هناك إجماعًا في أوساط المثقفين العرب، وحتى لدى بعض الأجانب، على أن سر نجاح المؤسسة يعود بالتأكيد إلى نظرتها إلى العمل الثقافي من جهة، وإلى أسلوب الأداء الذي تعتمده من جهة أخرى، والذي يتجلى في أشياء بسيطة لكنها ذات أهمية قصوى:

العمل بالاستشارة والمشورة داخل الهياكل المشرفة على تدبير مشاريع المؤسسة وأنشطتها. فسواء على مستوى الرئاسة أو مجلس الأمناء أو مختلف اللجان التسييرية، فإن القرارات تنبع بناء على الحوار وتبادل الرأي مما يقطع الطريق عن أي شكل من أشكال التسرع والخطأ.

. احترام الآجال والمواعيد المحددة لكل نشاط إبداعي أو ثقافي تفاديًا لكل خلل قد تترتب عنه عدة تبعات لا يمكن التحكم فيها.

إشراك أكبر عدد ممكن من الباحثين والخبراء والجامعيين وأصحاب القرار والمبدعين في أهم الملتقيات الدولية من مختلف الآفاق والمشارب، ضمانًا لحرية الفكر وتعدد الرؤى وتكامل المعارف.

اعتماد استمارات مضبوطة يتم تعبئتها من قبل المشاركين عند انتهاء الأنشطة قصد الوقوف على مكامن الضعف واستقراء مؤشرات النجاح ونسبته، وذلك من أجل تطوير أداء المؤسسة وترقية إشعاعها.

فتح المجال لوسائل الإعلام المكتوبة والسمعية البصرية من أجل المتابعة وتقديم التقارير والتعاليق بما تقتضيه مهمتها من نزاهة وحرية في الإخبار وإبداء الرأي.

في ضوء هذه القيم وغيرها استطاعت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن تخلق مناخًا جديدًا للنقاش الفكري والثقافي على مستوى الوطن العربي، بحيث أينما حلت من خلال نشاط من أنشطتها إلا وتغيب حتمًا لغة العنف والتشدد والانسداد الفكري. إن ما يفسر ذلك هو اشتغال المؤسسة بكيفية فعالة وناجعة تجنبها كل ما من شأنه أن يحول دون الارتقاء إلى الأهداف المتوخاة، والتطلع إلى ما تفتحه من آفاق التطور.

تعكس نوعية هذا الأداء دلالة عميقة مفادها التزام المؤسسة بقواعد الحكامة الجيدة التي من بين ما ترمي إليه، بالإضافة للوصول إلى النتائج المنتظرة، تحقيق قيمة مضافة تزيد من إشعاعها وتعزز موقعها داخل الحقل الثقافي العربي. ويجب ألا نغفل في هذا السياق أن معالم هذه الحكامة لا تتجسد فقط فيما أشرنا إليه – ولو بشكل سريع – بصدد بعض مؤشرات وقيم التسيير المعمول بها في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بل أيضًا حتى على مستوى ما تتخذه من مبادرات قد تدعو أحيانًا إلى الإعجاب والدهشة. وللإشارة فإن كثيرًا من الدراسات حول منهج التسيير والحكامة تقر بأن اختيار مجال تدخل أية مبادرة يعتبر في حد ذاته دليلاً على ذكاء لافت.

هذا، ولدينا في نماذج بعض المبادرات التي اتخذتها المؤسسة خير دليل على هذا الرأي، كما هو الشأن في ما يتعلق بكثير من الدورات التدريبية في مهارات اللغة العربية نسوق من بين أبرزها تلك التي نظمتها في جزر القمر وفي إسبانيا. فليس خافيا أن اللغة العربية أصبحت شبه خرساء في البلد الأول ومنعدمة تمامًا في البلد الثاني، بينما كان لها فيهما حضورًا قويًّا في الماضي. فما معنى أن تأتي مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري اليوم، وتقوم هناك بمبادرة تشجيع تعلمها والإقبال عليها؟ ألا تنطوي هذه المبادرة على انشغال أكبر؟ ألا يعبر ذلك عن رغبة شديدة في إحياء أمجاد اللغة العربية وثقافتها؟ من المؤكد أن لكل من جزر القمر وإسبانيا رمزية خاصة لما يستحضرانه في الذاكرة العربية من فترات الازدهار والرقي التي لا تنسى. وبالتالي فإننا نستشعر ما لمبادرة مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود

البابطين للإبداع الشعري من أهمية باللغة، مصدرها ما تعكسه من قدرة على استباق متطلبات المستقبل.

وكما نعلم لقد أخذت مبادرة تدريس اللغة العربية صورًا متعددة في عدة بلدان أجنبية كإيطاليا وفرنسا، ما يوضح أن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري تتطلع باستمرار إلى بلورة رؤية جريئة لما ينبغي أن يكون عليه وضع اللغة العربية في العالم. فاللغة، في نظر اللسانيين، ليست أداة تواصل فحسب، بل إنها أيضا مكونٌ أساس من بين مكونات الحضارة وما تتضمنه من قيم وتمثلات وثيقة الارتباط بمختلف أنشطة الفكر والعلم والعقل والأخلاق. ومن ثم كلما أمكن ترقيتها عن طريق التدريس، كلما أمكن تعزيز حضورها وتداولها.

إن مبادرة تنظيم دورات تعليم اللغة العربية وتلقين مهاراتها يرتبط عند المؤسسة بهذا الطرح الذي يجب أن ينظر إليه في علاقته بالوضعية الراهنة للغة العربية، إن على مستوى العالم العربي أو الدولي. فمما لا شك أن المتتبع لأوضاع التعليم بالعالم العربي، وبخاصة لما آلت إليه اللغة العربية من تدنٍّ، لن يشعر بالاطمئنان على مستقبلها في سياق يعرف تنافسًا قويًّا بين اللغات حول المراتب الأولى في المجالات العلمية. فالرهان الذي نواجهه اليوم والذي علينا ألا نغفله هو: كيف يمكن أن نجعل من اللغة العربية لغة تواصل مع العالم وأداة فاعلة ومؤثرة فيه؟.

نستشف من خلال هذا الإشكال أن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري واعية بخطورة الوضع، وبحتمية العمل على تجاوزه. لذا خصته بجهود مضاعفة تمثلت في تنظيم مئات الدورات التدريبية الخاصة بتعليم اللغة العربية في أكثر من عشرين بلدًا عربيًّا وأجنبيًّا، وأحدثت كراسي عدة للعناية بها في أوروبا، وخصصت عشرات المنح للطلبة عبر مناطق مختلفة في العالم، وساهمت في تزويد كثير من الخزانات بأعداد هامة من الكتب والمعاجم.

إنه لا يسعنا إلا أن نقدر هذا الجهد الذي تبذله مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إعلاء لشأن اللغة العربية، وتحفيزًا على تعلمها كي ترقى

إلى المستوى الدولي الذي توجد عليه لغات أخرى. وما يزيدنا غيرة على هذا الموقف وإعجابًا به كونه يشكل مفارقة مع التهميش الذي تمارسه بعض المؤسسات التعليمية الخاصة في كثير من البلدان العربية التي أخذت تدريجيا تستغني عنها لفائدة اللغة الفرنسية أو الإنجليزية لاعتبارهما أكثر حضورًا في المشهد العالمي. لكن ألا يوحي هذا التوجه بما يشبه فشل منظومتنا التربوية؟ ألا يشكل مطية للارتماء في أحضان الغرب والتنصل من هويتنا؟.

مهما يكن من أمر فإن مثل هذه المظاهر لم تثن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن القيام بمسؤولياتها، لكونها مقتنعة بمشروعها الاستراتيجي، وأعدت له من العدة ما جعلها تتقدم كثيرًا على مستوى تنفيذه في إطار شراكات فاعلة. ولعل مصدر ريادتها يكمن في كونها لا تدافع عن اللغة العربية من موقف مثالي أو دوغمائي، بل من منظور واقعي وعلمي، إذ إننا لا نتصور مجتمعًا متكاملًا الهوية بدون لغة. يقول الفيلسوف ميشيل فوكو في هذا الصدد: «إن المجتمع لا تتحقق هويته إلا بتوفره على سردية محددة بمضمون ومعايير مشتركة، وبمنظومة رمزية تشكل فيها اللغة خيطها الرابط».

إن الهوية، من خلال هذا الرأي، ما هي إلا ما نصنعه نحن بواسطة لغتنا. وبالتالي يعتبر الحرص على تعليمها ونشرها، كما تجتهد مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في القيام به، أنجع الوسائل لصيانتها وإثرائها. ما يتطلب منا أن نعمل به كمنهاج لا يمكن أن نحيد عنه في مواجهتنا لمختلف التحديات.

هذا لا يعني بطبيعة الحال أن المؤسسة تروم التشجيع على التقوقع حول الذات والهوية. ولن يكون على صواب بالتأكيد من يعتقد العكس. إن ما تسعى إليه المؤسسة واضح للغاية وأكبر وأوسع مما قد نتصوَّر، بحيث يتعلق الأمر بالمساهمة الفعلية في بناء عالم مغاير تمامًا عن الذي أولدته الحرب الباردة، ولما يحاول نظام العولمة فرضه بمختلف الإمكانات على سائر المجتمعات، خاصة تلك التي ليست لها القدرة على المجابهة والدفاع عن هويتها وشخصيتها.

لذا عندما نمعن النظر فيما أطلقته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري من مبادرات تهم العناية باللغة العربية وما حققته من إنجازات تشجيعًا لعبقرية الإبداع، نستنتج أن اهتمامها بالوطن العربي لا يندرج فقط في إطار تحصين هويته وإعطائه مكانة مرموقة بين الشعوب والأمم، وإنما يندرج أيضًا في مشروع بناء جسور التفاعل الثقافي والحضاري مع الآخر.

إن الأسئلة العميقة التي يرتكز عليها هذا المشروع الاستراتيجي لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري يمكن صياغتها كالتالي:

- ما هو المجتمع الذي نريده اليوم كأفق للحضارة الإنسانية؟

- كيف يمكن أن نعيش سويًا من غير أي إكراهات أو ابتزازات؟

- ما هي الأسس والقيم التي عليها نريد تربية الأجيال الصاعدة ليعيشوا في حوار دائم وسلام؟

- ما هو السبيل الأنجع لتجاوز الفجوة القائمة بين الشمال والجنوب، بين الشرق والغرب؟

- ما هي القيود التي ينبغي رفعها حتى لا ينحصر التبادل بيننا فيما يسمى بحوار الصم؟

- أليس الوقت قد حان لإعادة التفكير في كثير من المرجعيات والحقائق والمسلمات؟

- ألم يعد من الأجدر أن ندفع بعجلة الزمن في الاتجاه الذي نريده لصالحنا وليس ضدنا؟

من الصعوبة بمكان الإجابة نظريًا عن هذه الأسئلة وبالأحرى إعطاء حلول تطبيقية مرضية بالنسبة للجميع. وبديهي أن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري واعية كل الوعي بهذه الصعوبة. نضيف إلى ذلك أن رئيسها كان وما يزال مدركًا لخباياها ولما تكتنفه من مخاطر ومنزلقات. لكن العجيب في الأمر هو أننا لا نقف على أي دليل يوحي أنه أحسّ يوما بالحرج الذي يدفع إلى التراجع أو التلكؤ تحت ثقل المسؤولية. وعلى النقيض من ذلك ما لمسنا فيه أثناء انعقاد مختلف الملتقيات هو تشبثه بمواصلة السير وركوب الصعاب. وهذا ما قد يدفعنا إلى التساؤل: هل كان لموضوع الحوار مع الآخر أن يصمد ضمن مشروع مؤسسة جائزة عبد العزيز

سعود البابطين للإبداع الشعري لولا الشخصية القوية التي يتميز بها رئيسها إن على مستوى «الكريزما» أو على مستوى بعد النظر ورباطة الجأش؟.

ليس من الهين فعلاً تحمل مسؤولية الدفاع عن مشروع بناء علاقات جديدة مع الغرب في إطار حوار للحضارات، نظرًا لما يقتضيه ذلك من صبر واستماتة لمواجهة العراقيل الموجودة على أرض الواقع، والتي من بينها: تراكم الأحقاد، ونمو ثقافة الإقصاء، وتراجع مبادئ التفهم والتسامح. ألم يقل الشاعر الإنجليزي كبلنغ بأن «الشرق شرق والغرب غرب لن يلتقيا»؟. بالإضافة لهذا التشخيص الذي، قد لا يبعث على الآمل، يلاحظ أن هناك آراء كثيرة متناقضة تتجاذب النقاش حول موضوع حوار الحضارات، بحيث نجد من يقول باستحالته اعتبارًا للفرق الشاسع القائم بين الغرب والشرق.

بينما هناك من يؤمن بالحوار لكن في إطار الامتثال لمبادئ الدنيوية التي ترفض الاعتراف بالعلاقة بين السلطة السياسية والمؤسسات الدينية. وهناك، كذلك، من ينتصر لانفتاح مطلق لا يراعي خصوصيات المجتمعات التاريخية والحضارية، طالما أن المهمّ بالنسبة لهم هو العيش في مناخ تسوده الديمقراطية والعلمانية والحداثة. ولعل ما زاد الأمر تعقيدًا فيما يخص الحوار العربي – الغربي المراد بناؤه: تنامي ظاهرة الإرهاب، وتدفق المهاجرين المتزايد نحو أوروبا، وتوالي الأزمات الاقتصادية، واحتدام المواجهات الإيديولوجية، وعودة العنصرية...

لكن بالرغم من مختلف أوجه الصراع هذه، والاحترازات التي شابت موضوع حوار الحضارات، لم يتردد رئيس مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في الإقدام على مبادرات غير مسبوقة للتعامل مع هذا الموضوع الشائك من منظور مقاربة جديدة قوامها:

ضرورة تحقيق انطلاقة جديدة للعلاقة بين العالمين العربي والغربي بناء على ما يمثلانه من رصيد حضاري ينبغي استثماره من أجل تجاوز العراقيل التي قد تحول دون ذلك.

تعزيز شروط الحوار الجاد والابتعاد عن كل ما من شأنه أن يعوق السير نحو تحقيق التعاون والعيش المشترك.

مواجهة نفس العدو المتمثل في الجهل والفقر والحرب، وتوفير الإمكانات اللازمة للنهوض بالتنمية الشاملة الكفيلة بالارتقاء إلى الازدهار المنشود.

ونسوق هنا ما يقوله رئيس المؤسسة في هذا الصدد بلغة لا يشوبها أي غموض أو التباس، مشددًا على الأسس التي تعطي مشروعية للحوار العربي الأوروبي وتبرر ضرورة إقامته:

«إن الاتحاد الأوربي بما يمثله من ثقل سياسي واقتصادي ومعرفي، والوطن العربي بتراثه وعمقه التاريخي محتاجان إلى بدء صفحة جديدة بعيدة عن الانغلاق على الذات، صفحة تقوم على اعتراف الطرفين بأن مصلحتهما المشتركة تتمثل في التعاون والتفاهم. وإن الحوار، والحوار الجاد وحده، هو السبيل إلى معرفة كل طرف بالآخر معرفة موضوعية. ومن ثم البحث عن قواسم مشتركة تؤدي إلى تعاون مثمر يحقق الرخاء والازدهار للطرفين.

إن علينا تحويل الحرب من حرب على البشر، إلى حرب على الفقر والمرض والجهل. وهؤلاء هم الأعداء الحقيقيون الذين علينا مجابهتهم إن أردنا لعالمنا أن ينعم بالأمن والاستقرار والرفاهية»[١].

لقد ورد هذا الكلام للشاعر عبد العزيز سعود البابطين في الجلسة الافتتاحية لملتقى «الحوار العربي الأوربي في القرن الحادي والعشرين... نحو رؤية مشتركة» الذي نظمته المؤسسة بمقرّ البرلمان الأوربي في العاصمة البلجيكية يومي ١١ و١٢ نوفمبر ٢٠١٣. وبشهادة كل من تابعوا فعاليات هذا اللقاء، فقد شكل محطة فريدة في تاريخ المحاولات التي رتِّبت من قبل لخلق ظروف ملائمة لإنجاح هذا الحوار. لقد مثل على الخصوص سياقًا مميزًا لطرح المشاكل التي تقف حجرة عثرة أمام توطيد علاقات متينة بين العالم العربي وأوروبا، وتقديم مقترحات مفيدة لتدارك الوقت الضائع وتجنب مزيد من سوء الفهم ومسببات الصدام. فمن كان يعتقد، قبل انعقاد هذا الحدث، أن مؤسسة عربية ثقافية غير حكومية تستطيع أن تنقل هموم وانشغالات الوطن العربي إلى قلب هذه القبة البرلمانية الأوروبية؟ مما يدلّ على أن الشاعر عبدالعزيز

---

(١) مجلة الجائزة، العدد (٨٠) ١٣ نوفمبر ٢٠١٣، عبدالعزيز سعود البابطين، «الشرق والغرب يلتقيان».

سعود البابطين في أتمّ الاستعداد لتقديم الغالي والنفيس من أجل كل ما قد يعود بالفائدة على الوطن العربي. إن موقفه هذا لا ينم عن تحيز مفرط على حساب الشريك المستهدف، وذلك لأن رئيس المؤسسة يعتقد اعتقادًا شديدًا بأن ما يقوم به، من غير كلل أو ملل، موجّه للجميع وليس لطرف من دون آخر. خاصة وأنه يسعى من خلال هذا العمل الدؤوب، كما عبّر عن ذلك مرّات عدة، لتشكيل «جسر لفهم وتفاهم مشترك أفضل في إطار من المعرفة والمسؤولية لترميم ما اختلّ من جسور سابقة ربطت بين العرب والأوربيين». ومن هذا المنظور لسنا في حاجة للتأكيد على أن الحوار بين الحضارات لن يكون سليمًا حسب تصوره إذا لم يستند إلى:

رؤية نقدية للذات على نحو يسمح بإذكاء قابلية الانفتاح والإثراء المتبادل. يقول رئيس المؤسسة في هذا الصدد: «فمن ناحية الغرب، فإن أوربا ليست كتلة صمّاء تُقبل أو ترفض بمجملها دون نقاش. فالمشهد الأوربي حافل بالعناصر الإيجابية، ولدى أوربا الكثير مما يمكن الاستفادة منه. فهناك أوربا حقوق الإنسان، وأوربا عصر التنوير، وأوربا العلم والأدب والفن، وأوربا العمل والإنجاز. وهذا الأمر ينطبق أيضًا على الوطن العربي بتناقضاته السلبية والايجابية. وفيه الكثير من الموروث الحضاري الذي أعطى مثالاً رائعًا عن التعايش بين مختلف الأديان، كما في الأندلس وغيرها»[1].

كما أن الحوار لن يكون مفيدًا إذا لم يقم على:

جهد أكيد بهدف معرفة الآخر والتفاعل معه والقبول باختلافه، بحيث يقرّ رئيس المؤسسة في هذا المنحى موضحًا: «أصبح الحوار ضرورة لكي يتعرّف كل طرف إلى الآخر بشكل صحيح، ولكي يبنى على هذا التعارف تعاون للفائدة المشتركة»[2].

ولن يكون الحوار أيضًا ذا جدوى إذا لم يسعَ إلى مواجهة كل ما يتربص بالطرفين من أخطار قد تهدد الحوار وتنسف الأهداف المتوخاة منه، وعلى رأسها العدائية والسقوط في فخ الحرب واستعمال القوة باعتبارها طريقًا حتميًا لتحقيق المصالحة. يحذر رئيس المؤسسة قائلًا في هذا السياق:

---

(١) الجائزة العدد (٧٨)، ١١ نوفمبر ٢٠١٣، عبدالعزيز سعود البابطين، «شمس الحقيقة».

(٢) المرجع نفسه.

«فبعد عقود من النزاعات القومية والدينية والمذهبية، أدركت دول أوربا أن الحرب هي الخطيئة البشرية الأكبر في التاريخ. فهي لا تحلّ المشكلات بل تزيدها تعقيدًا. وأن الاختلافات بين البشر في ألوانهم ولغاتهم ودياناتهم وأفكارهم هي اختلافات طبيعية، لا يمكن إلغاؤها بل يجب الإقرار بها والتعايش معها وتوظيفها بشكل إيجابي لخدمة الجميع»[١].

وفي الأخير وليس آخرًا لن يكون الحوار فعالاً إذا لم يترجم إلى أفعال وإلى نتائج ملموسة كما يؤكد على ذلك عبد العزيز سعود البابطين:

«لن يكون الحوار مجديًا ما لم يتبلور في مؤسسات، ويتجسد في برامج ومشاريع، بحيث تتحول الأحاديث إلى عمل، والعمل إلى نتائج ملموسة تقرب بين الأمم والشعوب»[٢].

يبدو جليًّا مما سبق أن مسألة حوار الحضارات تحظى لدى مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري باهتمام لا نظير له. ويمكن إرجاع هذا الاهتمام إلى:

١ - ما درجت المؤسسة على ترسيخه منذ انطلاق مسيرتها من تقاليد الانفتاح والتشارك ومبادئ المحبة والتسامح، مما مكنها من خلق تعاطف كبير حول مختلف المشاريع التي تنهض بها.

٢ - ما وقفت عليه من عوائق تتأثر من جرّائها كل مبادرة هادفة إلى تشكيل مجال رحب لقيام حوار مجد بين أطراف من العالم العربي والغرب(تدهور الأوضاع فيما يخص الصراع الفلسطيني- الإسرائيلي، هيمنة المصالح المادية والسياسية على ما يساعد على تجاوز الأنانيات والانخراط في مسار السلم، تصاعد النزعات التعصبية الأصرلية).

لقد جسد عبد العزيز سعود البابطين بشجاعة عالية موقفه المناهض للحرب والمواجهة عندما أقدم على تنظيم الدورة الثانية عشرة لحوار الحضارات في مدينة

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه.

سراييفو يومي ١٩ و٢٠ أكتوبر ٢٠١٠، أي في فترة تاريخية حرجة لم تكن فيها بعد جراح الاقتتال ومعالم الدمار قد اختفت عن العيان في البوسنة والهرسك. الكل يتذكر أن الحرب التي اندلعت هناك كان الدافع الأساس من ورائها رغبة بعض القوى استحداث دولة نقية عرقيًا، كما كان الشأن كذلك بالنسبة للدول الأخرى التي كانت تابعة لفدرالية يوغوسلافيا. فالتقسيم والتفريق والتطهير كانت هي الأساليب المعتمدة من قبل السياسيين في تعاملهم مع المشاكل التي افتعلوها بعد انهيار هذه الفدرالية. لم تؤدِّ، بالطبع، تلك الأساليب إلى تجاوز الخلافات وإحلال السلم، بيد أنها أدت إلى مزيد من الدمار والحقد والعماء والعداء.

إن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وفاء لمبادئها، ما كان لها ألا تتحرك انتصارًا لثقافة الحياة ضد كل ما يُسبّبُ المأساة ويُبرّرُ عواقبها الوخيمة. وما أعطى لمبادرتها دلالة خاصة أنها نظمت لقاء سراييفو استنادًا إلى المرجعية الرمزية التي يمثلها كل من الكاتب الكبير خليل مطران والشاعر الرائع محمد علي ماك دزدار. ألم يكن ذلك كافيًا للتذكير بأن للغرب والعرب قدرات إبداعية وفكرية مشتركة كفيلة بأن تحول الخلاف والاختلاف إلى جسر نحو السلم والمصالحة، وإغلاق باب الحرب تمامًا؟ أليست المرجعية الثقافية والحضارية هي الأولى بتقديم الإطار الصحيح لتفادي الانشقاقات والتصدعات؟.

إن هذه الأسئلة توضح ما تنطوي عليه الثقافة بالنسبة لرئيس مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، خاصة ثقافة الحوار، من إمكانية صنع الواقع الملائم لعيش مشترك يسود فيه الأمن والأمان والرخاء. ولهذا لا ينبغي إغفال العناية بهذه الثقافة والاهتمام بضمان سيرورتها ودعم تأثيرها داخل المجتمعات. ففي إطار هذا التصور، لا بد من لفت الانتباه إلى أن الثقافة لا تشكل بنية تجريدية تحلق في السماء كما قد يعتقد البعض. بل هي بناء ينمو ويتقوى بمدى توظيف مساهمته في الاعتراف بمكانة الآخر.

ويجدر بنا حقًا أن نشدد هنا على أن هذا ما تريد مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن تؤكده تطبيقيًا على الميدان، جاعلة من الثقافة قاطرة للنهوض بالعدالة والكرامة داخل المجتمعات وفيما بينها. وبمعنى آخر، فهي لا

تريد أن تظل الثقافة سجينة المدارس، وصفحات المؤلفات ورفوف الخزانات. فما قيمة الثقافة إذا لم يكن لها دور في تشييد مناعة الإنسان ضد كل ما يهدد وجوده؟ ما أهمية التراث الإنساني المشترك بالنسبة لمجتمعاتنا اليوم إذا لم يتم توظيفه في التغلب على الصعاب التي قد تحدث من حين لآخر في مسيرة الشعوب؟.

إن التزام مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالارتقاء بالثقافة إلى مستوى عنصر من العناصر المركزية في حكامة العالم الجديد، هو ما يفسرُ توجهها منذ السنوات الأولى لنشأتها نحو تنظيم الندوات والدورات الخاصة بحوار الحضارات في كثير من البلدان العربية والأوروبية. ومن المؤكد أن ما حفزها على الاستمرارية في هذا النهج هو أن ما قامت به منذ البداية لم يكن بمثابة صرخة في واد. فلقد كان للأثر البليغ الذي أحدثته على أكثر من صعيد دافعًا أساسيًا لها. بالإضافة لهذا لم يكن عملَ المؤسسة معزولاً عما كان يصدر عن هيئات الأمم المتحدة من نداءات وملتمسات من أجل بناء حضارة إنسانية تقوم على الإثراء المتبادل وليس على إرادة القوة. فهي بذلك تروم مسايرة تطور التوجهات الكبرى الهادفة إلى إحلال الحوار والتفاهم والمساواة ضد كل ميل إلى السيطرة والهيمنة والقوة[1].

٤ - الآفاق والتحديات

يبدو واضحًا من خلال ما راكمته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري من منجزات لافتة في مجالات عدة، أنها عاقدة العزم على مواصلة مسيرتها بكامل الثقة والجدية المعهودتين فيها. ولعل التذكير بالبعض منها يفيد بأن الحصيلة واعدة بآفاق أكثر عطاء. ومن دون الدخول في لغة الأرقام والتفاصيل نكتفي بالإشارة إلى بعض المنجزات:

- خزانة خاصة بالشعر العربي أصبحت مع مر السنين بمثابة صرح حضاري مشرعة أبوابه على الزوار من داخل الكويت وخارجها، وكذلك للطلبة والباحثين والهواة.

- مراكز عدة كل واحد منها متخصص في مجال معين كالترجمة وتحقيق المخطوطات وحوار الحضارات.

---

(١) انظر حوار الحضارات، أعده وقدم له عطية مسوح، دار الينابيع، دمشق ٢٠٠٩.

- موسوعات ومعاجم خاصة بالشعر العربي تغطي في أجزاء عدة مختلف مراحل بدايته وتطوره على امتداد الوطن العربي.

- عشرات الندوات والملتقيات الدولية حول حوار الحضارات والأديان والثقافات.

- عشرات الدورات التدريبية حول مهارات اللغة العربية وتذوق الشعر تم تنظيمها في دول شتى عبر العالم.

- عشرات الإصدارات تم تخصيصها لمواضيع غنية في مجالات الإبداع والفكر والثقافة وحوار الحضارات، بالإضافة لإصدارات الخزانة الخاصة بشتى أنواع الوثائق والمخطوطات.

فعلى امتداد خمسة وعشرين سنة، ورغم ضخامة المسؤوليات التي تتحملها، لم تقصر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أي جهد كي تعنى بالثقافة العربية على الوجه الأحسن والارتقاء بها إلى أعلى المدارج. فليس غريبًا أن تصبح اليوم من بين الركائز الأساسية في الحياة الثقافية العربية من دون منازع.

لا يخفى أن هناك مؤسسات غير حكومية كثيرة عبر العالم تدّعي خدمة الثقافة ودعم حوار الحضارات، لكن في واقع الأمر لا تقوم بأي شيء يذكر في هذا الصدد. ما هي إلا مجرد هياكل جوفاء. إن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين لن تقبل أبدًا بمثل هذا الوضع والسلوك، لأن ذلك سيكون في نظر رئيسها بمثابة تكريس الإحباط الذي لا يخدم إلا أعداء العرب والغرب. لذا ليس من الإسراف في شيء أن نعتبر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بأنها بالتأكيد حالة فريدة على الصعيدين العربي والدولي. كيف لها أن تكون غير ذلك وهي المؤسسة التي لم يكن أبدًا اهتمامها بالحوار العربي الغربي اهتمامًا ظرفيًّا؟ وكيف لها أن تكون على خلاف ذلك وهي لم ترهن أبدًا حريتها بأية مصلحة ما؟ فمن الثوابت المعروفة لدى هذه المؤسسة وفاؤها للقضايا الكبرى التي تخدمها بموضوعية وترفع عن كل ما قد يمتّ بصلة إلى مركزية الذات.

وعلى هذا الأساس فالعبر كثيرة التي يمكن تثمينها، بالنسبة لكل عمل ثقافي جاد، من خلال هذه المسيرة التي حققتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين

للإبداع الشعري، المتعددة الأوجه والسمات والغنى نسوق من بينها: العمل وفق استراتيجية واضحة المنهج والأسلوب، المثابرة والنزاهة في الأداء، الانفتاح والتعاون مع الأخر، التشبث بالحضارة العربية وثقافتها.

إننا لا نتصور مشروعًا ثقافيًا ناجحًا لا يستفيد من مثل هذه العبر ولا ينخرط في التوجهات التي توحي إليها، بحيث لا نبالغ حين نقرّ بأن سرّ نجاح مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري يكمن في العمل بها. فعلى أساسها استطاع رئيسها أن يرقى بها إلى أعلى التحديات فيما قطعت على نفسها من التزامات. إن هذا ما مكنها، من دون شك، أن تغدو علامة بارزة في التاريخ الثقافي العربي. لقد وسمت الحقل الثقافي العربي ببصمة خاصة، نظرًا لما كرسته من جهود في مجالات واسعة لنشر الوعي بدور الثقافة في الحفاظ على الحضارة العربية، وبضرورة توطيد مهارات اللغة العربية، وتعزيز حضور ها عبر العالم. كما أنها استطاعت أن تواجه الغرب بعدة أسئلة تبينت أهميتها فيما يتعلق بإرساء علاقات جديدة معه، وبأجرأة الحوار الحضاري في التعامل مع ما تعرفه الإنسانية من إكراهات تهدد كرامتها ومستقبلها.

فهذا يؤكد على أننا أمام مؤسسة لا تنشغل فقط بقضايا العصر ومتطلباته، وإنما أيضًا بما يفرضه المستقبل من حاجيات وانتظارات ينبغي التفطن إليها واستباقها. من هذا المنظور يجدر بنا أن نعتبر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بأنها بامتياز مؤسسة مجددة، متفاعلة مع الواقع، منفتحة على الآتي الذي تطمح إليه ومع العالم الذي تريد أن تكون طرفًا في صياغة ملامحه ومحدداته.

فإذا كانت في الماضي التجارب الثقافية بالعالم العربي تحاول التجديد، إما عن طريق إحداث القطيعة مع المجتمع، أو عن طريق تقديم مقترحات لإصلاحه، فلقد اختارت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن تستحدث أورشًا دينامية تتيح المجال لكل الفاعلين والمتفاعلين فيها المساهمة في إرساء رهانات التجديد. من هنا فهي، بشكل غير مباشر، تلزمنا بما يشبه تعاقدًا معها يحملنا (من غير إكراه) مسؤولية الانخراط في مشروعها والمساهمة في تطويره وإنجاحه. فمن منا ليس معنيًا بمصير اللغة العربية؟ ومن منا لا يشعر بأهمية الثقافة في بناء مجتمع

منفتح على الآخر، خال من العنف والإقصاء والاضطهاد؟ إن ما يدعونا إليه مشروع هذه المؤسسة الفذة هو الاضطلاع بدورنا في مواكبة تحولات العالم، وابتكار الآليات الجديدة الناجعة التي ستمكننا من الانسجام معها وبلورة نتائجها في اتجاه ما هو جدير بخدمة مصالحنا ومستقبلنا، في تجاوب ذكي مع التوجهات العالمية الكبرى.

فهكذا يبدو لنا أن ما حققته وتحققه مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، يؤكد بصورة ملموسة حرصها على تميزها وخصوصيتها من جهة، وعلى ما قد يساعد على تأهيل قدراتنا الاحترافية والاستشرافية من جهة أخرى. وفي كلتا الحالتين فإنها تهيئ لنا فضاءات هامة بهدف الارتقاء بطموحاتنا إلى الغايات المنشودة.

إن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، من وجهة النظر هاته، تذكي فينا حماس الثقافة وشعلة الإبداع وجرأة المعرفة. وهي بالتالي تمدنا بأنجع الوسائل كي يكون للوطن العربي غدا كلمته في قيادة العالم أو على الأقل في التأثير على الأحداث الهامة فيه. أليس في جهود المؤسسة وفي حسن أدائها، ما يمكننا من صناعة آليات فك الارتباط بالهيمنة الممارسة علينا اليوم؟.

يتبين من كل ما تقدم أن رهان مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري يكمن في الأهمية التي توليها لكل ما يجعلنا ننخرط في زمن التغيير، ونستشعر ضرورة المساهمة في التحولات المعرفية والحضارية التي يشهدها العالم. ولا أحد باستطاعته أن ينكر أن الجهود التي تبذلها المؤسسة بدأت تعطي ثمارها، مما زادها إشعاعًا وعزّز مصداقيتها كما نلمس ذلك من خلال عدد طلبات الشراكة التي ترد عليها من حين للآخر.

لم يكن حرص مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على تحقيق هذه النتائج نابعًا فقط من كون المحاور التي تشتغل عليها تندرج في إطار اهتماماتها وتوجهاتها، بل نابع أيضًا من وعيها بما لمشروعها من أبعاد عربية ودولية. وهذا ما يعطي الدليل على أن الهدف الكامن من وراء إحداثها لم يكن تحقيق أهداف مرحلية. إن طموحاتها أكبر من ذلك بكثير من بينها على الأخص الاستجابة لانتظارات واسعة تتجاوز حدود العالم العربي في إطار دينامية تفاعل الثقافات والحضارات

بفضل تنوعها وغناها. ففي هذا الإطار بالتحديد تريد أن تؤدي مهمتها بما تفتضيه من إرادة هادفة وفق رؤيتها الفلسفية والمعرفية والاستراتيجية.

وتجدر الإشارة إلى أن ما طبع ويطبع مسيرة مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري هو نزاهتها الفكرية العالية، بحيث ما يشد انتباه المتتبع لهذه المسيرة هو خدمتها المجتمع الإنساني عموما والعربي خصوصًا على أساس ثقافي وإبداعي محض. ففي أي مستوى من مستويات أدائها لا نلاحظ أية محاولة، مضمرة أو صريحة، لترويج أفكار إيديولوجية أو مذهبية أو سياسية تستهدف الإساءة أو النيل من أي كان. وعلى هذا الأساس، وبالنظر لكل منجزاتها، أصبحت بالتأكيد من بين المكاسب الهامة للثقافة العربية. ولعلها أيضًا من بين المؤسسات غير الحكومية القليلة جدًّا التي استطاعت أن تحقق استقلالها الذاتي باعتمادها على برامجها ومواردها المادية والبشرية التي تديرها بمنطق الوفاء لرهاناتها.

فلا غرابة أن تحظى مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بثقة كبار المسؤولين في عدة دول عربية وأجنبية، وأن تلقى كذلك سندًا واسعًا من قبل المثقفين والإعلاميين والجامعيين. بالطبع لم يزد المؤسسة هذا الإجماع إلا قناعة بجدوى مشروعها وبمدى نجاعة مساهمته في احتضان الأجيال الصاعدة وحثهم على الارتباط بمرتكزات هويتهم القومية، والتشبث بما يتيحه الانفتاح على الحضارات الأخرى من قيم مضافة ومن عناصر الثراء المشترك.

ومع ذلك، فما ينبغي أن نلفت الاهتمام إليه هو أن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لا تنقبض أو تنزعج مما يوجه لها أحيانًا من نقد وملاحظات. بل هي تحبذ، أكثر من أي شيء آخر، روح المكاشفة الصريحة والبناءة. فما يهمها بالدرجة الأولى هو ألا تذهب سدى كل الجهود والمبادرات التي تقوم بها. وبالتالي فكل ما من شأنه أن يساعد على إغناء تجربتها، أو إعادتها إلى الطريق الصحيح إذا ما حادت عنه، فهي تتقبله بصدر رحب وقلب مفتوح. خاصة وأنها ترى في ذلك ضمانًا لمواصلة مسيرتها على النحو الذي يؤهلها أكثر لتأدية رسالتها بإخلاص ونكران ذات لا يكل ولا يتبدل. إن ما تحرص على إنجازه يتطلب منها مصاريف ضخمة، وتجنيد دائم لطاقات ذات كفاءة عالية، وتحضير لوجستي معتبر،

وتدبير محكم لنقل الضيوف والمشاركين في مختلف الأنشطة. وهذا منذ خمسة وعشرين سنة. لكن كل ذلك يهون في أعينها لأنها واعية ومقتنعة بأن ما تقوم به له بعد استراتيجي بامتياز.

وتبعًا لذلك يجوز لنا أن نتساءل: ألا يدعو إلى الإعجاب هذا الموقف وما ينم عنه من إيمان قوي بالقدرة على التضحية ومواجهة ما تفرضه اللحظة التاريخية من اجتهاد النساك وصمود الحكماء وعناد العلماء؟ إن ما يملؤنا فخرًا أيضًا هو ما تميزت به مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري منذ نشأتها حتى اليوم من تمسك شديد بمشروعها مهما كانت المعوقات والصعاب. فبالرغم مما يشهده العالم من حروب مؤلمة، كان من بين نتائجها الصادمة تعطل الجهود الهادفة إلى توطيد دعائم حوار الحضارات، لم تجد المؤسسة من بديل آخر غير مواصلة مسيرتها.

ونحن بدورنا لا يمكن إلا أن نثمن مشروعها وما كرسته من جهود لتطويره وإثرائه. وفي هذا الصدد نعتبر حدث الاحتفال بمرور خمسة وعشرين سنة على نشأتها فرصة سانحة لتقديم بعض المقترحات تعزيزًا لما تأمل أن تكون عليه في المستقبل. وذلك لأننا نعتقد بأن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لها من الكفاءات العلمية والمؤهلات القيادية، المتمثلة في رئيسها، ما يسمح لها برفع تحديات جديدة بالإضافة لما تقوم به بمنهجية صارمة. وفي ضوء ما جاء في دراستنا، نقترح ما يلي

١ - على مستوى الترجمة:

- ضرورة ترجمة ما تم إنجازه من معاجم وموسوعات خاصة بالشعر العربي إلى بعض اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والاسبانية. هذا، ويمكن إشراك بعض المؤسسات الدولية للقيام بذلك تخفيفًا للعبء المادي الذي تفرضه.

- ترجمة أعمال الندوات والملتقيات لما تزخر به من أفكار وطروحات هامة يجب التعريف بها.

- ترجمة النصوص الشعرية الحائزة على جائزة من الجوائز التي تمنحها المؤسسة.

٢ - على مستوى الدورات التدريبية

- إعداد كتب لتعليم اللغة العربية وفق المناهج المعتمدة المعروفة، يتم العمل بها في جميع الدورات بغض النظر عن البلدان التي تنظم فيها. مما سيمكن من القيام بتقييم لتلك الدروس والوقوف عند مكامن الضعف والقوة.

- توسيع تنظيم هذه الدورات إلى مناطق أخرى في أوروبا حيث يوجد فيها اهتمام باللغة العربية من خلال معاهد أو مراكز مستقلة أو تابعة للجامعات كألمانيا وبلجيكا وهولندا مثلا.

٣ - على مستوى حوار الحضارات:

- إعداد سلسلة من الإصدارات حول مواضيع تهم التنوع والتداخل الثقافي بين العالم العربي والغرب حول الفلسفة والفكر والدين والأخلاق والتاريخ والجماليات.

- إعداد سلسلة من الكتب في إطار الأدب المقارن تعرف بكتاب وشعراء العالمين العربي والغربي من خلال قواسم مشتركة وأوجه الاختلاف بينهم.

- توجيه الاهتمام للعلاقة بين العالم العربي ودول وشعوب آسيا من خلال الحفر في تاريخهم المشترك، واستجلاء ميادين التعاون.

- إحداث هيئة للتفكير حول استراتيجيات ثقافة الدبلوماسية الموازية.

٥ - خاتمة

لقد اخترنا في تناولنا لمسيرة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري تسليط الضوء على المرتكزات التي وجهت استراتيجيتها وحددت بصيغة أو بأخرى تطلعاتها. وهكذا تبين لنا بالملموس أنها استطاعت، من خلال الممارسة والإنجاز على أرض الواقع، أن تبلور أسلوبًا في العمل والأداء يمكنها من تخطي المعوقات واستشراف آفاق المستقبل. ولعل هذا الأسلوب هو الذي أمّن لها السير قدمًا على امتداد سنوات طوال بخطوات كلها ثقة وثبات.

ويكفي الاطلاع على رصيد إنجازاتها، في مختلف مجالات انشغالها، ليتضح أننا فعلاً أمام مؤسسة حريصة على أن تقرأ دائمًا الحاضر بأعين المستقبل، وأن تنظر إلى المستقبل من منظار خبرات الماضي. كل ذلك يتم في إطار جدلية لا تترك مجالاً

للارتجال ولا لأي شكل من أشكال الاضطراب في القرار والضبابية في التشخيص والتناول. فليس إذن من الغرابة في شيء أن تحظى اليوم هذه المؤسسة بسمعة لا تضاهيها فيها أية مؤسسة أخرى.

لكن ما نعتبره مدعاة للإعجاب كون هذا الإشعاع لم يزد الساهرين عليها، وفي طليعتهم رئيسها الشاعر عبد العزيز سعود البابطين، إلا تواضعًا وتجردًا ونأيًا عن كل نزعة أنانية. وهذا الموقف، كما نعلم، ينفرد به بامتياز أولئك الذين ولعوا بحب الآخرين، إلى درجة الشعور بأن هناك شيئًا ما ناقصًا فيما يقدمونه لهم، ليجدوا أنفسهم دائما في دوامة البحث عن الجديد. إنهم لا يعرفون غرور الشعور بالانتهاء والاكتمال. وبالتأكيد هنا يكمن سرّ نجاحهم.

****

المحتوى



الكويت
2014